UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00083772 4

LES

Artistes Modernes

TIRAGE DE LUXE

Il a été tiré de cet ouvrage 662 exemplaires numérotés avec les vignettes en bistre et les gravures avant la lettre

SAVOIR :

2	Exemplaires	N°s 1 et 2,	texte sur papier du Japon, gravures sur parchemin.
10	»	3 à 12,	texte et gravures sur papier du Japon.
650	»	13 à 662,	texte sur papier vélin, gravures sur Chine.

EUGÈNE MONTROSIER

LES

Artistes Modernes

Troisième Partie

LES PEINTRES D'HISTOIRE, PAYSAGISTES PORTRAITISTES ET SCULPTEURS

CONTENANT QUARANTE BIOGRAPHIES AVEC DESSINS ET CROQUIS
LETTRES ORNÉES, EN-TÊTES PAR G. FRAIPONT
et
QUARANTE PLANCHES EN PHOTOGRAVURE
par
GOUPIL & Cie

TOME TROISIÈME

Librairie Artistique
H. LAUNETTE ÉDITEUR
22, rue de Vaugirard, Paris
1882

LIBRARY
MAY 19 1972
UNIVERSITY OF TORONTO

ND
547
M72
t.2

JEAN-PAUL LAURENS

EAN-PAUL LAURENS a franchi à larges enjambées les étapes qui mènent à la célébrité.

Du jour au lendemain, grâce à une œuvre sincère, il a conquis l'attention du public, l'estime de ses confrères.

Son enfance, ses dures misères, ses débuts incertains, M. Ferdinand Fabre, le viril écrivain, l'auteur de ce chef-d'œuvre : l'*Abbé Tigrane*, les a relatés dans un livre bien curieux qu'il intitula le *Roman d'un peintre* et qui est la substantielle histoire de l'artiste qui nous occupe.

Ayant vécu côte à côte avec M. J.-P. Laurens, M. Ferdinand Fabre n'a rien omis des particularités qui signalèrent son enfance : et, à distance, avec le souvenir que l'homme conserve des détails qui ont frappé à la fois son cœur et son imagination il restitue avec un humour picaresque, une belle verve d'enthousiasme et de ferveur pour l'art cette carrière

tourmentée, aventureuse, assez semblable à celle d'un Poussin ou d'un Callot qui se serait oublié jusqu'en plein dix-neuvième siècle.

M. Ferdinand Fabre a bien écrit l'histoire d'un peintre; mais les invraisemblances de son odyssée, les événements qui la traversent, les coups d'audace qui l'animent la font tomber dans la fantaisie la plus surprenante, la poussent vers l'invention de faits imaginaires jusqu'au roman ; de là le titre que M. Ferdinand Fabre crut nécessaire de donner à la biographie de son ami.

Nous avons tenu à signaler cette révélation sur un artiste de large envergure, mais nous ne nous y arrêterons pas parce que cet arrêt nous retiendrait trop longtemps.

Rappelons, rapidemment, que M. J.-P. Laurens est né en 1838, à Fourquevaux « petit village verdoyant, ombreux, perdu au milieu des plaines ardentes du Lauraguais. » Sa jeunesse fut rustique; ses premières impressions furent imprégnées de la forte saveur d'une nature sauvage avec des horizons austères où se perdait sa pensée. Son premier livre fut un Livre d'heures ; les rudiments de l'art lui furent donnés par des artistes ambulants, courant de village en village et peignant pour des chapelles primitives des *Descentes de Croix* et des *Assomptions*. La peinture, tout comme le théâtre grec, a son chariot de Thespis! M. J.-P. Laurens y monta, sur ce chariot qui portait sa fortune future et, à travers des paysages ensoleillés, des déserts rocailleux, suivant le cours de ruisseaux coulant rapidement, il marcha de longs jours, de compagnie avec la nécessité, aux prises avec la faim, en butte aux désespoirs fréquents, souffrant déjà des désillusions que le grossier entourage qui l'exploitait faisait supporter à sa chimère. A Toulouse, il respira. Recueilli par un parent, il fut admis à l'Ecole des Beaux-Arts de la ville, y fit de rapides progrès et remporta le prix fondé par la municipalité « pour permettre au meilleur élève de l'Ecole d'aller passer trois ans à Paris. Ce furent, pour M. J.-P. Laurens, des heures doublement heureuses, celles qu'il entendit sonner à Toulouse; elles lui ouvraient les yeux de l'âme et ceux du cœur : du même coup, M. Villemsens qui fut son professeur développa un tempérament d'artiste merveilleusement préparé et créa un homme. Que de moments inoubliables M. J.-P. Laurens vécut dans la maison de son digne maître ! Quelle inéluctable initiation à tout ce qui est élevé, délicat, sublime ! Combien les journées lui semblaient courtes dans ce milieu patriarcal où il devait

trouver la compagne de sa vie, la collaboratrice morale de ses tentatives, la consolatrice de ses chagrins posant sur les plaies de son idéal le dictame de sa tendresse !

Mais effleurons seulement les phases intimes d'une existence qui se cache discrètement, qui se dérobe aux curiosités banales, qui aime la retraite auprès d'êtres chers, qui, en un mot ne se manifeste que par des actes.

Le début public de M. J.-P. Laurens s'effectua au Salon de 1864 avec une *Mort de Tibère* d'une énergie très concentrée. Pourtant cette page fut reçue avec indifférence. En 1867 et 1868 le peintre exposa une *Jeune fille morte, Vox in deserto, Hérodiade et sa fille* et le portrait de M. Ferdinand Fabre.

L'année suivante il donna un *Jésus chassé de la Synagogue*. Ces diverses manifestations qui ne localisaient pas l'artiste dans un milieu déterminé, qui étaient comme la résultante des entraînements de sa nature pour des thèmes violents, écrits d'une langue plus mâle, sont marquées d'une vigueur farouche ; de celle qu'on distingue dans les toiles des Zurbaran et des Ribeira. Le pathétique y éclate tant dans le choix des sujets que dans la fièvre qui dirige la main.

Mais ce beau désordre d'une imagination ardente et d'une brosse inquiète va se calmer et s'assagir ; et le peintre saura être humain à la manière de Shakespeare, quand il racontera la *Mort du duc d'Enghien*, fusillé dans les fossés du donjon de Vincennes et l'*Exhumation du pape Formose*, deux toiles dans lesquelles le sentiment tragique est exprimé avec des notes différentes. De ces deux tableaux date véritablement l'entrée de M. J.-P. Laurens dans la peinture d'histoire. A chacun des envois qu'il fera par la suite, le talent déjà mûr s'accentuera encore, s'élèvera, gagnera en puissance et en pénétration. En 1873, M. J.-P. Laurens figure au Salon avec la *Piscine de Bethsaïda à Jérusalem*. —Saint-Jean et dom Calmet l'avaient inspiré et, de ces deux initiateurs, l'auteur avait retenu et la pitié et la douleur âpre qui les animent.

En 1874, c'est *Saint Bruno refusant les offrandes de Roger, comte de Calabre*. Cette page marquée d'une audace superbe est enveloppée d'une grandeur ascétique qui arrête, surprend et charme. Toute l'austérité du cloître revit en des types, en des caractères admirablement fouillés qu'une lumière magistralement distribuée baigne d'une harmonie suprême.

Croquis pour une *Lucrecia Borgia*.

Jesus sortant du Temple

M. J.-P. Laurens ne devait pas s'en tenir là. Nous en eûmes la preuve en 1875, avec l'*Excommunication et l'Interdit*.

L'année 1876 est dans la carrière de M. J.-P. Laurens une de ces années qu'il faut marquer d'une pierre blanche ; l'année où il nous montra *François de Borgia devant le cercueil d'Isabelle de Portugal* et son portrait, un chef-d'œuvre, destiné au musée des Offices à Florence. Voici le thème du tableau d'histoire : « François de Borgia fut chargé, par Charles-Quint, d'accompagner à Grenade le corps de l'Impératrice Isabelle. Après la solennité des funérailles, il fit ouvrir le cercueil, afin de reconnaître le cadavre de sa souveraine. »

On vient de découvrir la dépouille déjà en décomposition de celle que François de Borgia avait aimée jeune et belle ; avec la grâce mélancolique d'Hamlet devant les restes chargés de fleurs d'Ophélie, l'envoyé de Charles-Quint soulève sa toque à plumes et s'incline respectueusement.

La raideur du grand d'Espagne justifie seule la gravité à la fois hautaine et courtoise avec laquelle il contemple sans frémir le spectacle terrible qu'il a sous les yeux. Cette morte montrant son nez pincé, ses yeux éteints et sa bouche tombante, bleuie déjà par l'humidité du sépulcre donne froid. Pour ajouter à la stupeur d'une telle évocation, l'artiste a habillé le cadavre de cette reine de brocard éclatant et fait reposer sa tête sur un coussin doré. L'effet d'un tel arrangement est superbe et stupéfiant. Des personnages se groupent autour du cercueil. C'est d'abord un prélat d'une belle tournure, vêtu d'une simarre noire sur laquelle vient s'appliquer une pèlerine blanche. Auprès de François de Borgia, une dame du palais assiste servilement à la cérémonie. Aucune émotion sur son visage de cire. A la tête de la dernière couche d'Isabelle, un escabeau tendu de velours armorié porte une couronne. Plus loin un encensoir allumé mêle sa fumée à celle qu'exhale un grand cierge dont la flamme s'allonge et semble monter jusqu'à la voûte. Le drame ici n'est point amoindri par le cadre. Les accessoires accompagnent sobrement les figures évoquées de la poussière des siècles, de la cendre des tombeaux.

C'est en 1877, l'année de la *Mort de Marceau* que M. J.-P. Laurens obtint la médaille d'honneur. Idée très belle, cette mort d'un héros pleuré non pas au grand soleil, en présence d'une armée, devant des soldats qui saluent de l'épée, sous le vent des drapeaux inclinés,

mais dans une modeste chambre, dans l'intimité douloureuse que font naître les deuils inconsolables.

Cette année M. J.-P. Laurens aura au Salon un sujet moderne, d'une émotion profonde : les *Derniers moments de l'Empereur du Mexique;* et, au Panthéon, il découvrira, vers le mois d'avril, ses peintures de la *Mort de sainte Geneviève.*

La décoration du Panthéon comprend quatre compartiments. Dans le deuxième, en partant de la droite, la Sainte, couchée sur un lit grossier, bénit tous les assistants : des pauvres, des malades, des enfants, souffrants de l'âme! Des figures remarquables se dégagent de l'ensemble, notamment la femme vue de dos, vêtue de noir, la chemise glissant sur les épaules et tenant ses deux fils embrassés. Une autre femme dont le visage est baigné de larmes s'est abîmée de douleur au bas de l'entre-colonnement de gauche ; à citer aussi, un vieux soldat, placé à côté d'elle; plus loin, la femme qui élève son fils. A droite, une autre mère, épaules et seins nus, retenant ses deux enfants également nus. Le troisième compartiment, toujours en allant vers la gauche renferme le clergé, les moines, les soldats, les représentants de toutes les populations du Nord et du Midi accourus du bout du monde pour saluer la Sainte. A signaler le guerrier assis, appuyé sur un bâton, un collier de fer au cou ; l'homme d'une si fière anatomie, incliné et priant ; la femme du milieu vêtue de bleu avec un voile d'un bleu plus clair, d'une tournure ample et noble. Types et costumes sont supérieurement traités dans ce panneau qui forme opposition avec le panneau parallèle occupé par les grands : nobles, chefs d'armées et chefs d'empires s'empressant à l'envi vers le lit ou agonise Geneviève. Ici les costumes sont d'un luxe étrange, d'une richesse barbare. Des romains, des asiatiques, des esclaves se coudoient mêlés aux arabes du désert. Un vieillard, couronne au front, drapé dans un manteau jaune brodé d'or a la tête pensive du Roi de Thulé. Il s'appuie sur une esclave presque nue. A côté de cette dernière, le pur profil d'une vierge. Là, une châtelaine, les mains jointes, le regard en extase, tandis que son époux, grave, médite et admire. Au centre du panneau, une femme assise penche son corps, soutenant sa tête de la main gauche. Belle image de la douleur humaine.

Enfin, dans le dernier compartiment, la Sainte, morte, est couchée : la tête un peu élevée se voit, les mains jointes sont liées de bandelettes. Partout des affligées pleurant, suppliant, demandant des miracles.

Un évêque lit les dernières prières ; un jeune enfant tient un cierge; un ange descend du ciel et soulevant un des coins du linceul, montre à l'âme de celle qui n'est plus le chemin de l'éternité

Telle est, rapidement résumée, l'ordonnance des décorations de M. J.-P. Laurens. Ces décorations peintes directement sur le mur sont de toute beauté, et couronnent dignement la première période de la carrière de l'artiste.

Macbeth.

PUVIS DE CHAVANNES

Il est incontestable que la haute personnalité de M. Puvis de Chavannes apparaît lumineuse dans chacune des œuvres qu'il a soumises à l'attention du public. C'est un artiste dans la plus pure acception du mot; c'est-à-dire un homme poursuivant un idéal, l'atteignant et arrivant à le faire accepter par la foule. Aucun tempérament ne s'est imposé avec plus de volonté que ne l'a fait M. Puvis de Chavannes. Tout d'abord il a été dédaigné, puis ensuite incompris. On lui reprochait le choix de ses sujets, la façon sommaire dont il les présentait, l'espèce de dédain qu'il montrait pour la coloration. L'éducation artistique de la masse n'était pas suffisamment développée pour qu'elle pût lire, à première vue, les admirables thèmes éclos dans l'imagination du peintre. Cependant celui-ci poursuivait lentement mais sûrement sa voie, sourd aux objections qui lui étaient présentées, inaccessible à cette espèce d'énervement qui abat les mieux trempés, à cette succession de critiques lan-

cées par les ignorants. M. Puvis de Chavannes regardait trop haut pour s'apercevoir de ce qui se passait au-dessous de lui.

Quand on examine dans son ensemble l'œuvre de M. Puvis de Chavannes, on est frappé par le côté agreste et par le côté héroïque qu'il révèle. Scènes champêtres, sujets familiers dans leur rusticité, épisodes tragiques, exaltation des grands devoirs que la Patrie réclame, tout cela y est à sa place, dans son milieu propre, fixé en caractères qui ont la puissance des caractères hiératiques.

On peut dire que la décoration qui couvre une des parois du Panthéon a été la consécration du génie de l'artiste. Jusque-là, ainsi que nous le disons plus haut, M. Puvis de Chavannes était tenu en mince estime par les pseudo-connaisseurs qui jouent le rôle de faux Mécènes. A partir de l'année 1876 où furent exposés au Salon les cartons de cet admirable ensemble, une réaction se produisit instantanément dans la foule violemment émue, une sorte de révélation l'éclaira et alors, comme Saint Paul sur le chemin de Damas, elle ouvrit les yeux à la lumière.

Pour ceux qui ont l'honneur d'approcher de près M. Puvis de Chavannes, pour ceux qui ont pénétré dans les secrets de ce peintre au cœur chaud et à l'âme distinguée, le triomphe qu'il remporta en 1876, triomphe qui ne fit que s'accentuer lorsqu'on vit en place, au Panthéon, les trois panneaux et la frise racontant l'enfance de sainte Geneviève, ne causa aucune surprise. Ils savaient, ceux à qui nous faisons allusion, que le triomphe obtenu n'était que la résultante de longs travaux, de patientes études ; la manifestation hautaine d'un esprit supérieur. Tout le monde fut frappé de cette large envolée vers les régions sereines de l'art; nous, comme beaucoup de nos confrères, nous trouvons la trace de nos émotions en relisant la suite d'articles que nous écrivîmes sur l'exposition de 1876. Nous débutions ainsi :

« J'entre sans préambule ni digression en pleine exposition des Beaux-Arts, et je m'arrête tout d'abord devant les envois de M. Puvis de Chavannes qui ornent le vestibule précédant le salon carré. Le peintre y a deux sujets consacrés chacun à la glorification de sainte Geneviève et destinés au Panthéon. Ces deux sujets, une peinture et un carton appartiennent au grand art. En les regardant on se sent pris d'une admiration profonde qu'aucune ombre ne vient voiler. Depuis les cartons la *Paix* et la *Guerre* qui figurèrent à l'exposition universelle de 1867,

M. Puvis de Chavannes n'a rien produit de plus touchant, de plus beau, de plus élevé. La simplicité auguste des lignes, la noblesse des attitudes, l'impression des sentiments ou des passions rendus et l'espèce de calme majestueux enveloppant l'une et l'autre des pages empruntées à la vie de la patronne de Paris attirent, charment et émeuvent.

« Voici le thème qui a servi à M. Puvis de Chavannes : « Dès son âge le plus tendre, sainte Geneviève donna les marques d'une piété ardente ; sans cesse en prière, elle était un sujet de surprise et d'admiration pour tous ceux qui la voyaient. »

« Comme cadre un paysage en hauteur. Sur le premier plan, deux paysans arrêtés, muets et attendris, contemplent l'enfant que l'auréole n'a pas encore couronnée et qui déjà aspire au nimbe éclatant agenouillée au pied d'un arbre, devant une croix grossièrement façonnée. Adorable apparition, la Sainte de demain effleure la terre avec des élans vers l'au-delà. L'enthousiasme pour un infini qu'elle perçoit illumine son visage d'une naïveté extatique. Çà et là, au loin, broutent à l'aventure des moutons que semble garder un berger de Théocrite. Un ciel d'un bleu tendre, baigne cette paisible scène que traverse, sans l'agiter, un souffle sacré. M. Puvis de Chavannes a prouvé ici toutes les superbes qualités d'un dessin de maître.

« Maître, il l'est aussi, dans le carton qui nous montre sainte Geneviève, plus jeune, et le front déjà marqué d'un signe supérieur.

« Les dispositions architecturales du Panthéon, ont obligé le peintre à scinder l'épisode auquel il s'est arrêté en trois parties semblables aux compartiments d'un tryptique, qu'on réunit facilement avec un peu d'attention.

« Dans le morceau du centre, le peuple parisien que la venue de saint Germain d'Auxerre et de saint Loup, passant par Nanterre avant de se rendre en Angleterre a attiré, s'incline sous les paroles de paix qui descendaient sur lui. Pour tous ces malheureux rivés au sillon qui leur donne le pain de chaque jour, vivant leur triste vie en butte à toutes les privations et à toutes les misères, c'est comme une rosée qui vient rafraîchir leurs lèvres desséchées. Sur les ailes de la foi, ils montent, oubliant leur cruel labeur, vers des régions plus clémentes. Aussi, voyez les mères tendant vers saint Germain leurs fils enfantés et grandis dans les larmes ; les époux, les pères comme rassérénés par la parole dont le germe va s'épanouir en eux. Dans les groupes que com-

Etude pour le tableau *Les Vendanges*.

Étude pour *Sainte Radegonde.*

posent tous ces braves gens, nos aïeux à nous, parisiens de Paris ! des types d'une mélancolie sans pareille : la femme de gauche, auprès de la colonne, avec son masque inspiré ; celle qui, vue de trois quarts, soulève un enfantelet ; la vieille courbée vers le sol, comme prosternée pour une invocation suprême. Et au milieu, l'enfant qui sera la sauvegarde de Lutèce, l'œil chargé de flammes mystiques, le corps enfiévré de l'exaltation du dévouement.

« Dans le panneau de droite se déroulent les phases de la vie rurale. Ici des femmes occupées à traire les vaches, là des ânes qui bientôt vont partir au travail ; la saine activité de la ruche humaine bourdonnant et produisant. Un vieillard d'un mâle aspect qui paraît étranger à l'agitation qui règne autour de lui n'a de regard que pour les scènes placées sous ses yeux ; comme opposition un groupe charmant d'enfants se voit sur la droite.

« Dans le dernier compartiment, c'est la douleur qui domine. Un mourant est porté dans une chaumière, pendant que, sur le premier plan, des bateliers descendus d'un bas-relief du Parthénon attendent saint Germain et saint Loup, pour les mener vers des rives inconnues. »

Pour voir un ensemble de décorations au moins aussi considérable que la décoration du Panthéon, il faut aller à Amiens dont le musée possède cinq pages de premier ordre, accompagnées de pendentifs, mascarons, dessus de portes, etc. Dans l'escalier du musée se trouvent trois des compositions : la *Picardie,* le *Repos* et le *Travail.* Les autres, représentant la *Paix* et la *Guerre* décorent la galerie transversale du premier étage. Les *Jeunes Picards s'exerçant à la lance* qu'on vit en carton au Salon dernier et qu'on verra au Salon prochain sous leur forme définitive complètent ce superbe travail qui résume en traits impeccables l'histoire synthétique de l'humanité écrite par un poète qui est en même temps un philosophe.

Le labeur de M. Puvis de Chavannes est considérable, et pour passer en revue chacune des toiles qui le composent, il faudrait un volume. Nous ne pouvons donc, à notre grand regret, que les citer un peu au hasard, sans tenir compte de l'ordre chronologique. Rappelons que M. Puvis de Chavannes a peint pour le grand escalier de l'Hôtel de Ville de Marseille : *Marseille colonie grecque*, et *Marseille porte de l'Orient* (Salon de 1869); pour l'Hôtel de Ville de Poitiers (Salons de

1872 et 1876) la *Réception triomphale par le clergé et les habitants de Poitiers de Charles Martel vainqueur des Sarrazins aux portes de la ville,* et *Sainte Radegonde retirée au couvent de Sainte-Croix donne asile aux poètes et protège les lettres contre la barbarie des temps.* Puis encore *l'Eté, l'Automne, Une famille de pêcheurs,* la *Décollation de saint Jean-Baptiste, Jeunes filles au bord de la mer,* etc., etc.

Nous avons résumé à larges traits la vie de M. Puvis de Chavannes, assez pour le faire connaître, pas assez pour faire connaître la variété et l'originalité des sujets qu'il a transcrits. Il a, avant tout, une poétique personnelle qui ne se plaît que sur les cimes ; poétique volontaire qui a eu raison de la sottise et de l'aveuglement et qui, aujourd'hui s'impose en dominatrice. Ah ! certes l'artiste a eu à combattre longuement ; il a connu dans la Thébaïde où il s'enferme loin du bruit et du monde, les affres du doute, les sueurs de sang des enfantements douloureux, les assauts incessants de l'intelligence contre l'idéal ; cette lutte qu'on peut comparer à celle de Jacob contre l'ange ! Parfois, il a été terrassé mais comme ensuite il se relevait plus vaillant, plus confiant en lui, plus convaincu de la grandeur de sa profession, plus pénétré de son rôle de créateur. Il ne confiait à personne ses défaillances ni ses espoirs laissant à ses tableaux seuls le soin d'indiquer les unes, de confirmer les autres. Nous qui, depuis des années, avons la bonne fortune de pénétrer dans l'intimité de ce bel esprit, de ce fier tempérament, nous pourrions faire ici des révélations curieuses, rapporter ses conversations, mettre en lumière les théories qui nous ont frappé, mais nous ne le ferons pas parce que nous savons que rien ne pèse plus pour M. Puvis de Chavannes que l'indiscrétion. Aussi ne confie-t-il pas ses pensées à tout le monde. Nous l'aimons trop comme homme, nous l'admirons trop comme artiste pour lui causer le chagrin de dévoiler les secrets qu'il renferme si jalousement.

Fragment du tableau *Les jeunes Picards.*

LUCIEN MÉLINGUE

Il y a quelque vingt ans nous allions assez souvent dans cette maison de la rue Levert où demeurait le grand artiste qui fut le protagoniste de tous les drames littéraires du Théâtre-Historique et de la Porte-Saint-Martin. Ce bon et cher Mélingue qui nous appelait « son enfant » était admirablement doué. L'ébauchoir et le pinceau n'avaient pas de secrets pour lui : Salvator Rosa et Benvenuto fondus ensemble. Et quelle verve ! quel esprit ! quel cœur ! Ses deux fils, Lucien et Gaston savent de qui tenir, car leur père a façonné, pétri de ses mains, leur intelligence. Il les a poussés à la peinture comme d'autres pères poussent leurs enfants à l'eau pour leur apprendre à nager. Lucien et Gaston s'adorent. A propos de cette affection nous ne pouvons oublier certaine phase du siège de Paris pendant laquelle nous les surprîmes tous les deux, l'un raccommodant les boutons de leurs capotes d'artilleurs et l'autre faisant griller un morceau de cheval dans l'atelier où Mélingue les avait installés. Les temps étaient lugubres ; le bombardement écrasait une partie de la capitale; la famine s'annonçait d'une façon sinistre.

Cependant un lapin rongeait dans le jardin, après avoir gratté la neige, les maigres herbes que l'hiver avait épargnées. Comme nous restions stupéfait devant ce spectacle, les deux frères nous apprirent que ce rongeur appartenait à leur sœur et que, dussent-ils être condamnés à mourir de faim, ils respecteraient ses jours. Ils firent comme ils avaient dit. Mais, hélas ! depuis 1870, que de deuils ont écrasé cette maison souriante et heureuse ! que de douleurs l'ont fait vibrer ! Le père, la sœur sont morts, enlevés trop tôt à la délicate affection de ces braves enfants, à la tendresse de cette épouse, de cette mère !

Le talent de M. Lucien Mélingue s'est mûri au milieu des angoisses que nous venons de réveiller. La douleur l'a dirigé vers des sujets mâles où tous les dons qu'il possède pouvaient se manifester.

Après avoir, en 1861, peint un *Souvenir de Veules* et, en 1863, *Une cour en Normandie* il exposa, en 1870, *Cérès chez la vieille* (Métamorphoses d'Ovide), et en 1873 un des épisodes typiques de la Saint-Barthélemy : *Charles IX*, d'un des balcons du Louvre, « giboyant » sur les pauvres huguenots.

En 1874, M. Lucien Mélingue représenta ces *Messieurs du Tiers* allant frapper, « sous la pluie, à la porte fermée de l'Assemblée, le 23 juin 1789, » prologue véhément au serment du Jeu de Paume. Cette composition fut très regardée par le public et très appréciée par les artistes. Les types ont la vérité historique. La note des *rouges* des parapluies contrebalance l'effet un peu uniforme des vêtements sans broderies des députés. Les têtes de Barnave, de Mirabeau, de Siéyès, de Robespierre sont frappées comme des médailles.

Le *13 mai 1588* date de 1875 et le *Quatrième discours des femmes galantes de Brantôme* de 1876.

Le Salon de 1877 marqua dans la carrière de l'artiste qui y obtint une première médaille avec la *Mort de Robespierre* (10 Thermidor). C'est assurément dans l'ensemble de ses œuvres celle qui accuse avec le plus de précision, de vigueur et de vérité les tendances de l'homme qui est un chercheur et un sincère restitueur d'événements marquants. La scène tragique, la péripétie suprême du rôle de Robespierre sont rendues sans emphase et sans procédés, avec une puissance qui côtoie la grandeur. Paul Delaroche à qui on a souvent comparé M. Lucien Mélingue eût assurément compris tout autrement la fin du sectaire sangui-

naire. Il nous eut arrangé des groupes de façon à machiner un dernier tableau bon pour le public de l'Ambigu. M. Lucien Mélingue a, tout au contraire, raconté simplement les faits ; et, dans cette simplicité il a atteint l'éloquence la plus pathétique.

La *Levée du siège de Metz* (Salon de 1878) fut achetée par l'Etat pour le Musée de Dijon. En 1879, M. Lucien Mélingue fut aussi heureux avec *Etienne Marcel,* toile de grande dimension, aujourd'hui au Luxembourg.

Marat lisant l'*Ami du peuple* dans son lit est de 1880. Voici de quelle façon nous parlions de cette page dans l'*Exposition des beaux-arts,* livre publié en collaboration avec un certain nombre d'amis. Nous venions d'énumérer la série des Charlotte Corday à qui M. Turquet, dans son amour des *groupes sympathiques* avait réservé une salle spéciale, et nous ajoutions : « Mais avant d'arriver à l'acte qui a sacré la meurtrière de Marat, « ange de l'assassinat », il nous semble tout naturel d'entrer d'abord dans l'intérieur du monstre. M. Lucien Mélingue nous servira de guide. Dans le tableau de ce dernier, Marat travaille dans son lit ; autour de lui, des épreuves, des lettres jonchent le sol. Marat est pensif. La plume aux dents, il rumine quelque idée peu réjouissante à en juger par la contraction de son front. Le décor où s'agite le terrible héros est d'un intérêt réel. La chambre est d'une fidélité absolue. Malheureusement, la pioche des démolisseurs a emporté la maison, située autrefois au coin de la rue de l'Ecole-de-Médecine, en face la rue Dupuytren, et les curieux ne pourront plus aller consulter l'original. Dans les proportions d'un tableau de chevalet M. Lucien Mélingue a traité avec l'habileté dont il est coutumier une page d'histoire très sincère.

Il y a là un document qu'il faudrait conserver. »

Etude.

E.-V. LUMINAIS

LUMINAIS a parcouru la gamme des sujets qu'offre l'art de la peinture, mais instinctivement il est revenu à son point de départ, c'est-à-dire de naissance : la Bretagne pour raconter en des pages héroïques tous les grands exploits de ses pères — nos aïeux.

Il est né à Nantes, en 1819. Venu à Paris à dix-huit ans il entra tout de suite dans l'atelier de Léon Cogniet et il ne tarda pas à s'y faire remarquer. Cependant plusieurs courants entraînaient le jeune peintre qui se trouvait bien embarrassé pour se diriger. Il essaya de rendre les thèmes classiques dont sa jeunesse avait été bercée, mais il abandonna bien vite la voie où il n'avait fait que poser le pied pour peindre hardiment des tableaux de genre dont les sujets sont empruntés pour la plupart aux mœurs et à l'histoire de la Bretagne. Ce qui déjà caractérisait les travaux de M. Luminais a été résumé par un critique anonyme :

« Un dessin juste, un ton vrai, une pâte solide et bien nourrie, de l'observation et de l'humour. »

Pour un artiste qui a beaucoup produit, dont les œuvres sont populaires parce que toutes sont marquées d'une empreinte personnelle, il nous semble intéressant de faire une manière de dénombrement, avec les dates à l'appui : *Une scène de guerre civile sous la République ; Intérieur d'écurie* (1843) ; *Foire bretonne ; Jeune fille malade ; Après le combat* (1847) ; le *Soir ; Déroute des Germains à Tolbiac* (1848) ; *Siège de Paris par les Normands ; Pilleurs de mer* (1849) ; la *Leçon de musette ;* le *Retour de la foire* (1850) ; le *Berger breton,* très beau tableau, (2e médaille) Salon de 1852 ; la *Récolte du rarech ;* une *Lecture de testament* (1853). En 1855, réussite complète avec les *Dénicheurs d'oiseaux de proie ;* le *Grand carillon ;* la *Leçon de plain-chant* « charmantes petites scènes où l'observation est vive, sincère et juste. » Citons encore en 1857, le *Pâtre de Kerlat,* ressouvenir du *Berger* de 1852 ; une *Scène de cabaret; Cri du chouan* (1859) ; le *Champ de foire ;* le *Retour de chasse* (1861) ; une *Consultation, Hallali, Tendresse,* (1863) ; les *Deux gardiens* (1864) ; *Par dessus la haie ;* la *Veuve* (1865) ; *Pilleurs de mer* (1866) ; un *Braconnier ;* les *Deux riraux* (1868) ; *Vedette gauloise* (1869) ; en *Vue de Rome* (1872) ; l'*Envahissement ;* le *Retour de chasse* (1873).

Ces trois derniers morceaux sont remarquables par l'énergie de l'expression et la grandeur de l'évocation mais, à notre sens, le tableau qui résume le mieux la manière de M. Luminais c'est celui intitulé *En vue de Rome ;* une avant-garde de barbares devant la silhouette de la ville éternelle :

« Le ciel est noir, chargé de nuages et de tempêtes ; le soleil raye l'horizon, dore les colonnades, les flèches et les coupoles. Les cavaliers se hâtent par groupes échelonnés et se montrent le but. Un vieux chef, à barbe blanche, entouré de ses leudes, patriarche guerrier des forêts germaniques, fait un geste de menace hautain. Quel moment! Les barbares ont traversé les bois, les marais, les steppes, culbuté les légions, foulé l'aigle romaine et les haches consulaires, et maintenant la souveraine de l'univers est à leurs pieds ! Des villas, des temples, des aqueducs avec leurs arcades pompeuses, décorent la campagne ; les chevaux même, fièrement encapuchonnés, ont la conscience du drame et de la solennité de l'heure ! Ils battent le terrain d'un sabot triom-

phant ; leur queue, leur crinière balayent le sol avec des airs superbes. Le souvenir des défaites subies, des haines accumulées, la soif de la vengeance, l'ardeur de la victoire, l'ivresse du butin, tout s'accuse et ressort sur la physionomie des hommes et des montures. Un monde croule, un autre monde surgit, qui, sous le souffle de l'Esprit nouveau, va substituer une civilisation plus haute à la civilisation qui s'effondre. (1) »

En 1874, M. Luminais nous montra *Brunehaut* nue et morte à côté du cheval épuisé qui l'a traînée à travers plaines et bois, faisant rebondir le corps de la reine à chaque obstacle, le faisant se déchirer à chaque taillis. Cette page d'un dramatisme concentré se déroule dans un paysage d'une belle tournure, avec des tons d'un vert très intense. Elle n'est, si notre mémoire est fidèle, que la reproduction d'une très belle esquisse du peintre qui figura à une exposition du Cercle des Mirlitons.

Nous sautons plusieurs Salons pour arriver à celui de 1880 qui marque une évolution dans la manière de M. Luminais. Momentanément il renonça aux Gaulois. Plus de vedettes, plus de combats héroïques, plus de chefs élevés sur le pavois. « L'artiste revient à l'histoire (écrivions-nous) trop souvent délaissée pour la légende, et il nous montre le châtiment infligé par Clovis à ses fils révoltés. Les deux infortunés dont les jarrets ont été brûlés et qu'on a ensuite jetés sur un radeau, descendent lentement la Seine. Le hasard seul guide leur frêle embarcation et la conduit aux portes de l'abbaye de Jumièges où ils seront recueillis. Certes, un tel sujet est volontairement trop tragique pour nous émouvoir outre mesure. L'arrangement des deux personnages est trop habile, la mise en scène trop correcte pour que nous y puissions être pris un seul instant. Pourtant, à travers cet appareil théâtral, la froide histoire qui, elle, ne brode pas, nous apparaît, et tout aussitôt le passé évoqué prend une forme, un accent, une véhémence particuliers et fait planer l'ombre d'une tragédie de Shakespeare sur ce racontar d'un mémorialiste. »

(1) *L'Art au dix-neuvième Siècle*; Duboscq de Pesquidoux.

Les Énervés de Jumièges.

TONY ROBERT-FLEURY

Tout a été invoqué pour expliquer l'efflorescence d'un tempérament, l'éclosion d'une personnalité. On a mis en avant les dures lois de la nécessité. Nous-même avons écrit, il y a longtemps déjà : la misère, c'est la nourrice des grands hommes! Ce qui équivaut à dire que quiconque n'a pas souffert ne crée pas.

M. Tony Robert-Fleury est une exception à cet aphorisme. Il n'a pas souffert, matériellement; il est entré dans la voie de l'art soutenu par la gloire de son père, mais il a créé des œuvres qui ne doivent rien à l'influence de ce dernier, qui se distinguent de toutes celles produites autour de lui. Tout d'abord, il devait être médecin; il s'y était préparé. Cependant, il hésitait, pesant le pour et le contre, comparant la Science à l'Art, attiré par l'une et par l'autre, pris entre deux vocations. L'art l'emporta, et dès lors le jeune homme connut les

hésitations, les doutes, les désespoirs. Paul Delaroche, qui vit ses essais, ses croquis, ses dessins, l'encourageait fort. Malheureusement le peintre de l'Hémicycle de l'Ecole des beaux-arts mourut très peu de temps après que M. Tony Robert-Fleury eût été admis à travailler sous sa direction. Le peintre se sentit d'autant plus découragé de cette mort que son père avait toujours refusé de diriger ses travaux. En désespoir de cause, il entra chez Léon Cogniet, où se trouvaient Bonnat, Jules Lefebvre, J.-P. Laurens, Cot et beaucoup d'autres. De l'atelier Cogniet, M. Tony Robert-Fleury passa à l'École, où il se fit remarquer. Des raisons de dignité personnelle l'empêchèrent d'y séjourner longtemps et, avant d'avoir concouru, il partit pour l'Italie (1862).

« Je commençais à travailler (nous écrivait-il il y a quelques mois). Toutes les semaines je consacrais un jour à visiter ce que Rome m'offrait de plus curieux et de plus intéressant. J'étais suivi dans mes investigations, dans mes promenades par Hector Leroux, qui connaissait déjà admirablement la Ville Eternelle et qui me servait de *cicerone*. En 1864, j'envoyais à Paris deux études que Flandrin avait vues et qu'il m'avait encouragé à présenter au Salon. Ces études furent remarquées et achetées toutes deux.

« Je revins à Paris au commencement de 1864 avec le désir de produire quelque chose. L'idée me vint d'exécuter un tableau relatif aux événements qui se passaient alors en Pologne; le *Moniteur* me donna le sujet de mon tableau qui, arrêté par une maladie que je fis, ne fut terminé que pour l'Exposition de 1866. Mon père venait de quitter la direction de l'École des beaux-arts pour prendre celle de l'École de Rome; mais il n'y resta pas longtemps, forcé qu'il fut à cause de la santé de ma mère, de rentrer à Paris après dix mois seulement de direction. J'avais eu pourtant le loisir de terminer les *Vieilles de la place Navone*. Ce tableau me valut une seconde médaille; il est aujourd'hui au musée du Luxembourg.

« Je dois avouer qu'aussitôt après l'avoir achevé, je revins à Paris avec un grand plaisir et que je me mis immédiatement à chercher un sujet intéressant, sachant bien à l'avance que j'avais eu la main trop heureuse au début et qu'il me serait difficile de retrouver un thème qui pût offrir autant d'intérêt au public. Mes études et mes recherches m'entraînèrent vers l'antiquité, et tout aussitôt je rêvais au choc gigantesque de ces deux peuples, les Grecs et les Romains, à la conflagra-

tion sans seconde des deux nations qui se disputaient l'empire du monde. La conquête romaine, la Grèce vaincue, Corinthe livrée au pillage et aux flammes, quelle admirable page à écrire sur la toile! J'avais de beaux éléments d'études, et je me mis tout de suite à chercher ma composition. Entre temps, je fis quelques portraits; deux me valurent ma troisième médaille et me mirent hors concours. Ma composition de Corinthe était prête, mais, faute d'atelier, je ne pus commencer ce tableau que dans le courant de 1868. Il fut terminé seulement pour le Salon de 1870. Je l'exposai et je fus assez heureux pour obtenir la médaille d'honneur. »

Le *Dernier jour de Corinthe* appartient au musée du Luxembourg; nous l'avons fait reproduire par la photogravure et nous allons, en quelques mots, expliquer ce qu'a raconté le peintre avec une éloquence hautaine et en un style lapidaire :

Le consul Mummius, à la tête des cohortes romaines, entre dans Corinthe abandonnée par ses défenseurs. Les femmes se sont réfugiées aux pieds des divinités impuissantes. Les unes, de leurs bras suppliants, entourent le piédestal de Minerve; les autres sont couchées à terre, dans des postures dont l'affaissement n'exclut pas l'élégance. Leur désespoir se montre à nu et s'affiche sans voiles. La composition est claire, simple, dramatique, d'un sentiment vrai, d'une tonalité franche, d'une harmonie scandée comme une strophe antique, d'une exécution sobre et puissante. Chaque épisode concourt à l'ensemble et chaque détail a sa raison d'être. Le consul à cheval, seul, en avant des légionnaires qui agitent tumultueusement leurs armes et poussent des exclamations à la vue de trésors étalés devant eux, ressemble à quelque figure fatidique du Destin. Les statues, les temples, les vases et les riches étoffes jetés à terre, tout vous dit que nous sommes dans un centre de civilisation. « On sent bien que c'est l'art mis au pillage par l'ignorance et la brutalité romaine. On y voit les statues de Praxitèle violées par les soldats du Latium, un musée envahi et transformé en bivouac. »

Après *Varsovie*, après le *Dernier jour de Corinthe*, M. Tony Robert-Fleury exposa, en 1873, les *Danaïdes;* en 1875, *Charlotte Corday à Caen;* en 1876, *Pinel;* en 1877, le portrait de sa mère; en 1880, le *Triomphe de la Sculpture*.

M. Tony Robert-Fleury est chevalier de la Légion d'honneur.

Étude pour *Charlotte Corday*.

CHARLES-LOUIS MÜLLER

Le peintre de l'*Appel des condamnés* s'est retiré sous sa tente. Il fait de rares apparitions aux Salons annuels, et encore avec des œuvres qui ne sont plus que la menue monnaie de celles qu'il a produites autrefois. Nous faisons toutefois exception pour un *Barabbas* qu'on put voir rue Laffitte, entre deux expositions des Aquarellistes, et qui causa plus d'une surprise. Il s'agit de la scène connue où le Christ et le voleur sont mis en présence et où la foule, tourbe immonde, acclame le criminel et condamne le Juste. Le morceau ne manque pas de vaillance et de sentiment; et, malgré la brutalité de l'exécution, il ne nous déplaît pas. En le composant et en le peignant, M. Müller semblait vouloir revenir à l'époque où les pages de Couture étaient admirées. Cela valait assurément mieux que le jeune enfant qui met de la bouillie dans la montre de son père.

Il est juste de dire que M. Müller est entré « dans la carrière » à un

moment où les peintres se montraient pleins de doutes et d'effarements.

Élève de Gros et de Léon Cogniet, il échoua au concours pour le prix de Rome et, tout de suite, renonçant aux palmes académiques, il tenta de combattre seul. D'abord hésitant dans le *Lendemain de Noël* (Salon de 1837), il s'affermit avec le *Martyre de saint Barthélemy* (1838) et, classico-romantique, passe de l'*Assassinat d'Arthur de Bretagne* à *Saint Gérôme en extase* (1839). Ces divers essais attirèrent les yeux sur lui et il commença à conquérir l'estime du public. On sait combien sous Louis-Philippe l'art était peu apprécié; nous disons l'art et non pas la peinture. On était à Ingres, à Flandrin, aux Scheffer, à Delaroche. On se tournait devant Delacroix. M. Müller, qui ne fut jamais un révolutionnaire, qui ne tenta en aucune façon l'assaut de l'Institut, étant sûr d'y entrer toutes portes ouvertes, fit des œuvres suivant le goût du public, de vastes machines où le mouvement remplaçait l'émotion, la passion intense dont ce Delacroix que nous évoquions tout à l'heure animait le moindre sujet. Il raconta ainsi la légende montrant *le Diable transportant Jésus sur la montagne;* un *Épisode du massacre des innocents* (1840); une *Promenade d'Héliogabale à Rome* (1842); le *Combat des Centaures et des Lapithes* (1843).

En 1844, l'*Entrée de Jésus-Christ à Jérusalem* fut un événement. Les rares écrits du temps nous l'ont appris. Cette composition, commandée par le roi Louis-Philippe, avait été vantée outre mesure avant l'ouverture du Salon. Elle fut en conséquence beaucoup regardée par les visiteurs qui se pressaient devant elle et médiocrement approuvée par les critiques. « On trouva trop solennelle et trop compassée la longue procession qui s'y déroule symétriquement, et comme réglée par un metteur en scène de l'Opéra; quelques figures traitées d'une façon réaliste. » Par contre, « l'heureuse disposition des groupes et la grande facilité de l'exécution séduisirent le plus grand nombre. » Thoré, dans son *Salon de 1844*, après avoir parlé de Decamps et de l'heureux parti qu'il avait tiré dans son *Joseph* « du contraste de l'air éclatant et des demi-teintes sombres », continue ainsi : « M. Charles Müller s'est aussi préoccupé presque exclusivement d'un effet de lumière, dans son tableau de *l'Entrée de Jésus-Christ à Jérusalem*. Mais la qualité de coloriste ne suffit pas seule pour une image de cette

importance. La pensée réfléchie doit précéder l'exécution, surtout quand il s'agit de sujets religieux ou de sujets historiques. Les Allemands, qui sont plutôt de braves philosophes que des peintres adroits, ont aujourd'hui, plus que les peintres français, cette faculté que nos traditions nationales sembleraient assurer à notre école. M. Müller a peint sa fête religieuse comme il eût peint une scène quelconque, une Kermesse flamande, ou une course au Champ-de-Mars. Il y a de la foule, du soleil et de la poussière, de la couleur et du mouvement; mais le caractère historique de ce triomphe du prolétaire de Bethléem n'est marqué nulle part. »

Après le grand effort fait par M. Charles Müller, la vogue s'attacha à lui, à son genre, et la renommée couvrit de fleurs les œuvres qu'il exposa par la suite : *Fanny*, le *Sylphe endormi*, le *Lutin Puck* (1845); *Prisonnier* (1846); la *Ronde de Mai* (1847); la *Folie d'Haydée* (1848); *Lady Macbeth* (1849). Mais l'enthousiasme bourgeois atteignit son apogée au Salon de 1850, où figurait l'*Appel des condamnés*. Aujourd'hui, après trente années, ces succès dont on nous parle, ces cris d'admiration dont nous retrouvons l'écho dans les articles du temps n'exercent pas d'influence sur nos impressions. Nous jugeons les œuvres et les hommes en dehors du cadre où ils se trouvaient placés; nous les apprécions sans passion, souvent nous ne ratifions pas les jugements rendus par nos aînés. Telle nous apparaissent les *Romains de la décadence* de Couture, telle nous apparaît l'*Appel des condamnés* ou l'*Appel des dernières victimes de la Terreur* de M. Ch. Müller; une page assurément curieuse, remplie de qualités, pavée de bonnes intentions, mais d'une composition bien apprêtée et d'une facture bien mièvre. A ce drame révolutionnaire, il manque l'ampleur, la flamme, le génie, disons-le, d'un Delacroix jetant Mirabeau en face du marquis de Dreux-Brézé, faisant s'incliner Boissy-d'Anglas devant la tête sanglante de Féraud!

M. Charles-Louis Müller, né à Paris, en 1815, a obtenu les récompenses suivantes : Médaille 3e classe, 1838; 2e classe, 1846; 1re classe, 1848; décoré, 1849; 1re classe, 1855; officier de la Légion d'honneur, 1859. Membre de l'Institut, 1864.

Étude pour le tableau *L'appel des Condamnés*.

ALBERT MAIGNAN

Naître n'est rien; grandir, se développer, pousser au but quand même, y arriver, c'est tout. Telle est, résumée en peu de mots, la courte existence parcourue par M. Albert Maignan. Aujourd'hui le peintre a trente-sept ans; il entre dans le succès parce qu'il s'y est longuement préparé. Il devait être notaire comme son père; il fit même son droit très sérieusement, mais l'Art, dont les séductions pénètrent même au plus profond des *études*, le séduisit à l'heure heureuse des illusions; et les fiançailles éternelles de la vingtième année devinrent bel et bien un mariage indissoluble.

Ce fut M. Jules Noël, un artiste fin, spirituel et plein d'humour qui le façonna à la profession qu'il voulait embrasser. Puis, plus tard,

M. Luminais, pratiquant convaincu, théoricien et virtuose accompli, reprit en sous-œuvre le travail commencé par son confrère. De la peinture de genre, M. Luminais éleva son disciple à la hauteur de la peinture d'histoire. Une virile instruction poussait du reste M. Albert Maignan vers les sujets que les récits anciens laissent entrevoir; sujets souvent expliqués en quelques lignes dans les annales ou dans les mémoires d'un pays, esquissés dans les événements d'un siècle. Certes, le choix à faire n'est pas toujours facile, et plus d'un peintre s'y trompe de ceux qui demandent au passé le rayon qui doit illuminer leurs œuvres. Il y a tout à prendre et tout à laisser. C'est avec une prudence consommée qu'il faut marcher sur ce terrain qui recouvre des abîmes, qui cache des écueils. Jusqu'ici M. Albert Maignan a sagement conduit sa barque, passant à travers les récifs, contournant les endroits dangereux ainsi qu'un pilote consommé, faisant montre de qualités que nous trouvons primordiales, dénotant à la fois, dans le choix et dans l'interprétation des sujets, une recherche d'idéal, un désir d'élévation, une soif immodérée d'héroïsme. Dans la suite de morceaux saillants exposés par le peintre à qui nous consacrons cette notice, nous n'avons jamais rien trouvé de banal ou de fâcheux. Aucun besoin de popularité malsaine n'a guidé sa pensée, conduit sa main. Il va où le rêve l'emporte, où la chimère, divinité ailée, souriant dans le cerveau des hommes forts, l'attire, sans se soucier de ce qu'en dira le public, de ce qu'en augureront les amateurs. Il a trouvé que le créateur doit imposer ses travaux à la foule et non recevoir son mot d'ordre; à notre avis, M. Albert Maignan a raison, d'autant plus raison que les faits, indiscutables comme les chiffres, ont sanctionné son sentiment intime.

A ses débuts, au Salon de 1873, M. Albert Maignan parut préoccupé par le souvenir d'Henri Regnault et par l'éclat un peu obscurci que projetait Fortuny; nous en trouvons la preuve dans le *Favori de la veille* dont la tête, fraîchement coupée, se montre fichée à un croc au haut d'un mât patibulaire. Des bourreaux accroupis veillent sur ces restes autour desquels s'abat un vol de corbeaux. L'*Education du dernier roi de Grenade*, même salon, nous montre Aixa galopant sur une autruche follement parée, que conduit une esclave d'une rare beauté. Le décor enveloppe bien la scène. Les merveilles de l'architecture mauresque, les riches tentures, les émaux et les cuivres traités avec une habileté précieuse et une coloration brillante, laissent pressentir qu'on a

affaire à quelqu'un. Du *Romancero morisco* et du Conte arabe qui ont inspiré sa verve, le peintre nous ramène, en 1874, à nos annales françaises si fertiles en hauts faits, si fécondes en exemples de courage et de patriotisme. Ici, c'est le *Départ de la flotte normande pour la conquête de l'Angleterre*. Les compagnons de Guillaume sont embarqués, les navires disparaissent au loin; cependant, sur la plage, les vieux, les femmes et les enfants sont restés, prouvant par leurs attitudes toute la douleur qui envahit leur âme. Il y a, dans cette page, des figures trouvées, des symbolisations dont l'éloquence muette est superbe. Ce tableau obtint une troisième médaille. L'*Insulte aux prisonniers* figura à l'Exposition de 1875; nous l'avons fait graver par Edmond Yon pour le *Musée des Deux-Mondes*. Nous fîmes de même, en 1876, pour *Frédéric Barberousse aux pieds du Pape* qui valut une deuxième médaille à l'auteur.

L'*Attentat d'Anagni*, page où éclatent des dons de premier ordre, figura au Salon de 1877.

Louis IX console un lépreux, qu'on vit à celui de 1878, prouva que M. Albert Maignan a de solides connaissances de l'anatomie du corps humain. Le lépreux, assis à droite de la composition, sur un tertre fuyant, exhibe sans voiles toutes les nudités d'un être ravagé par la terrible maladie que rapportèrent les Croisés; pourtant, ce malheureux n'est pas répugnant, et sa tête, d'une mélancolie douloureuse, inspire une réelle pitié. Le mouvement du roi, d'une charitable mansuétude, est excellent et très juste.

Nous ne nous rappelons pas sans émotion l'*Amiral Carlo Zeno*, également de 1878. Ce soldat, cet illustre marin qui fut grand amiral de Venise, ce patriote qui, plusieurs fois, défendit et sauva la République, paya de sa liberté les sacrifices qu'il avait faits. Du sommet des grandeurs, il tomba dans un cachot. Le peintre a choisi un épisode de la vie du héros. Cassé par les ans, aveugle, il le montre soutenu par sa fille, Antigone de cet autre Œdipe, et venant, de ses mains débiles, toucher tous les trophées qu'il a conquis. C'est d'une belle intention et d'une pensée hautaine. Il nous reste à peine assez de place pour terminer en signalant le *Christ appelle à lui les affligés*, première médaille, 1879; *Derniers moments de Chlodobert* et *Renaud de Bourgogne*, 1880; et le *Dante rencontre Matilda*, panneau décoratif d'un arrangement savant et d'une grâce exquise.

Première idée pour le tableau *Le Dante.*

MOREAU DE TOURS

GRIMM, personnage d'un dialogue imaginé par Diderot dans son Salon de 1765, répond à un des arguments du philosophe de la manière suivante : « Mais, mon ami, du train dont vous rêvez, savez-vous qu'un seul de vos rêves suffirait pour une galerie entière ? » Cette boutade nous revenait, et nous, qui ne sommes ni Grimm ni Diderot, nous pensions qu'avec les artistes que nous avons déjà groupés nous ferions une jolie salle d'exposition. Le genre, la peinture militaire, le nu; à présent la peinture d'histoire; demain le paysage, les marines, les natures mortes; tout y passera. Et notre tâche ne sera pas achevée car aux soleils couchants succéderont les levers d'astres nouveaux. Nous ne pourrons achever la tâche commencée, mais d'autres écrivains viendront qui la reprendront, la continueront sans eux non plus pouvoir la couronner. Il nous restera du moins l'honneur de l'avoir entreprise.

Mais voilà que nous suivons l'exemple de notre aïeul Diderot et que nous perdons en digressions hors de propos le temps qui nous reste et la place qui nous est assignée. Revenons donc vite à nos peintres comme le personnage de la comédie revient à ses moutons !

M. Moreau de Tours est né à Ivry-sur-Seine, en 1848. Après de fortes études il fit son droit jusqu'au moment de la guerre de 1870. Après la guerre, il jeta la toge aux orties et avec le bel enthousiasme des résolutions soudaines, il se tourna vers l'art. M. Cabanel fut son premier guide. Avec un maître aussi convaincu M. Moreau de Tours ne pouvait que sacrifier aux dieux classiques sur les autels de l'Académie. Cependant déjà perçaient dans les œuvres du débutant ces symptômes qui sont comme la marque d'un tempérament indépendant — symptômes manifestés avec déférence. C'est en 1875, croyons-nous, en plein Salon que M. Moreau de Tours exposa pour la première fois ; sujet *Cléopâtre*. L'année suivante il représenta *Didon* avec une éloquence qui démontrait l'excellence de ses études classiques. Au Salon de 1878, M. Moreau de Tours qui voulait en une fois vider la coupe des poisons tragiques imagina de raconter la mort de *Pélias tué par ses filles*, scène mythologique qui ne peut se comparer qu'aux épouvantables circonstances du banquet des Atrides. Par ce temps de naturalisme, Pélias est quelque peu démodé, et nous croyons que peu de nos contemporains en ont souci. La Fable qui ne cèle aucune particularité rapporte quelque part que « Pélias, fils de Neptune et de Tyro, fut nourri par une jument, et devint le plus cruel des hommes ». Après des démêlés avec Jason et Médée, cette dernière « conseilla aux propres filles de Pélias d'égorger leur père et de faire bouillir ses membres dans une chaudière, comme étant un moyen nécessaire de parvenir à l'effet de la promesse qu'elle leur avait faite, de le rajeunir ». Ce procédé est aussi topique que celui d'Ugolin dévorant ses enfants pour leur conserver un père. *Pélias* valut une mention honorable à son auteur.

Le premier grand succès de M. Moreau de Tours date de 1879 et de ses deux toiles : *Blanche de Castille, reine de France, surnommée « l'Amour des pauvres »* et *Une Extatique au XVIIIe siècle*. Dans ce dernier tableau surtout, l'artiste montrait des qualités de premier ordre et une science de restitution historique qui fut fort appréciée ; d'autant plus appréciée que précisément le docteur Charcot, le savant

spécialiste des affections nerveuses, le praticien de la Salpétrière, démontrait à ses élèves, à l'heure même où se voyait le tableau de M. Moreau de Tours, tous les phénomènes provoqués par Cagliostro et Mesmer à la fin du siècle dernier. M. Moreau de Tours obtint en 1879 une deuxième médaille.

L'année 1880 peut être marquée d'une pierre blanche par l'artiste à qui nous consacrons ces lignes. Il envoya à l'exposition la *Mort de la Tour d'Auvergne* (acquise par l'Etat), et au concours de la ville il obtint le premier prix pour la décoration de la mairie du deuxième arrondissement.

Il y a de très belles parties dans la *Mort de la Tour d'Auvergne.* Le héros du siège de Mahon, de l'armée des Alpes : le commandant de la *Colonne infernale,* l'admirable soldat de l'armée du Rhin tué à Oberhausen repose sur le sol, le cœur percé d'un coup de lance. Un de ses frères d'armes le soulève lentement pendant qu'autour du grand mort les soldats de sa division s'apprêtent à lui rendre les derniers devoirs. Au premier plan se voient les survivants de la compagnie qu'il avait adoptée et à la garde desquels le cœur de ce vaillant fut confié. L'arrangement de cette page importante est heureux, mouvementé, dramatique ; les types sont vrais; les groupes, vivants ; une coloration harmonieuse enveloppe toute cette scène peinte avec une vigueur peu commune.

Au dernier Salon, M. Moreau de Tours, qui ne s'endort pas sur les lauriers coupés, a envoyé le premier des deux panneaux destinés à la mairie du deuxième arrondissement. Dans ce panneau il a synthétisé le *Sacrifice de la Famille à la patrie* avec une hauteur de conception tout à fait puissante ; demain, c'est-à-dire au Salon prochain, il montrera combien est tendre, noble, humaine sa compréhension de la *Famille,* deuxième partie du vaste ensemble qu'il a entrepris. Enfin il joindra à cet envoi un autre sujet, l'*Egyptologue*, d'un ton tout différent et d'une poétique particulière.

Étude.

FERNAND CORMON

Dédaignons les peintres qui sacrifient leur originalité sur l'autel de la mode, mais exaltons ceux qui, dédaigneux d'une notoriété hâtive et par cela même passagère, rompent ouvertement avec les idées reçues et poussent hardiment dans des sentiers nouveaux. Quand par hasard leurs pieds s'égarent, c'est dans quelque chemin oublié depuis longtemps, recouvert de plantes parasites, obstrué de ronces. Y pénétrer dans ce chemin constitue presque un voyage de découvertes.

M. Fernand Cormon appartient à la minorité à laquelle nous faisons allusion. Il cherche de l'inédit et, si par aventure il met le cap sur un endroit déjà exploré, c'est involontairement. Le domaine de l'art ménage de ces surprises. L'éducation de M. Cormon s'est faite en Belgique qu'il a habitée pendant plusieurs années. C'est Portaëls qui fut son premier maître et c'est à Bruxelles, croyons-nous, qu'il exposa son

premier tableau. A dix-huit ans nous le retrouvons à Paris, dans l'atelier de Cabanel. Il est concentré, réfractaire à la discipline académique; le joug d'où qu'il vienne le blesse. A l'Ecole il tente un concours, mais mécontent de lui, il n'achève pas la figure ébauchée et le voilà qui subitement s'émancipe.

Au Salon de 1870, il gagne la médaille, médaille décernée en même temps par le public et par le jury. Il s'agissait d'une de ces fables que Wagner devait mettre en musique : *Les Noces des Niebelungen*, montrant Brunhilb battant son mari Gunther et l'attachant au pied du lit. Le matin venu, elle lui demanda « s'il ne serait pas fâché qu'elle le montre à ses gens ainsi lié par la main d'une femme ».

Une figure arabe, demi nue, exposée en 1873, fit obtenir à M. Cormon la deuxième médaille qui le mettait hors concours. En 1875, il eut le *prix du Salon* pour la *Mort de Ravana*. Déjà la personnalité de M. Cormon nous avait frappé, car nous retrouvons ce que nous écrivions à l'époque sur le jeune artiste : « Le *prix du Salon* a été décerné à M. Cormon qui a fait preuve de talent et montré une science réelle des harmonies dans une toile que lui a inspiré le *Ramayana*. La scène représente un champ de bataille; Ravana est mort. Ses femmes, qui ont retrouvé son corps sous un monceau de cadavres, se groupent, éplorées, autour de lui. L'horreur du convenu et du banal se lit dans cette action, dont le seul tort consiste à mettre en évidence une situation des mœurs et des costumes auxquels le public ne prête pas une attention soutenue. Pourquoi ne pas avoir cherché dans une civilisation rapprochée, ou au moins dans des événements plus connus, l'intérêt et l'émotion? Avec les belles qualités qui distinguent M. Cormon, il faut l'engager à abandonner certains épisodes qui rentrent dans les langues mortes. Son dessin a de la pureté, ses connaissances ethnographiques sont indiscutables, sa couleur est brillante sans être tapageuse. »

Une particularité qu'on ignore, c'est que M. Cormon ne profita pas du *prix du Salon*. Après son envoi il s'était embarqué pour la Tunisie, accompagnant le capitaine Roudaire qui faisait un voyage d'exploration relatif au canal inter-océanique, et là, il oubliait Paris et la France; une lettre de la Direction des beaux-arts lui parvint, lui annonçant la récompense suprême qui venait de couronner son œuvre et lui donnant l'ordre de partir tout de suite pour Rome. L'auteur de la *Mort de Ravana*, épris de l'Orient, préféra les splendeurs d'un horizon sans

limites aux « carrières » de la Ville éternelle et il refusa le prix qui devait enchaîner sa liberté.

Nous ne le retrouvons qu'en 1877 où il termina le plafond qui orne une des salles de la mairie du IVe arrondissement et où il figura au Salon avec le portrait de Carrier-Belleuse.

En 1878 et 1879 l'artiste déserte les expositions, pris qu'il est par la composition que nous vîmes aux Champs-Elysées en 1880 et qu'il intitulait : *Caïn*. C'est à *la Conscience*, la deuxième pièce de la *Légende des siècles*, que M. Cormon demanda l'inspiration :

« Lorsque avec ses enfants vêtus de peaux de bêtes,
Echevelé, livide au milieu des tempêtes,
Caïn se fut enfui de devant Jehovah,
Comme le soir tombait, l'homme sombre arriva
Au bas d'une montagne en une grande plaine;
. . . . . »

Le poème de Victor Hugo est d'une grandeur sauvage qui atteint le sublime; la traduction du peintre est d'une audace pleine de superbes éclairs. Elle nous montre Caïn et son innombrable famille errant à travers les déserts sans fin, sur un sol calciné, sous un soleil torride, fuyant tous devant la colère de Dieu,— ou plutôt non, poursuivis par la conscience de Caïn, le fratricide frappé dans lui-même, dans sa femme, dans ses enfants. Ils errent de plaines en plaines, de forêts en forêts, cherchant vainement le coin de terre où reposer un peu, l'abri ombreux où dormir. Migration sinistre sur un sol partout inhospitalier. Caïn épouvante la terre, et la terre le repousse. Et la marche reprend précipitée, haletante, avec des allures de vertige. Toujours Caïn ambule suivi avec peine par les hommes, laissant derrière lui les femmes et les enfants qu'on porte sur des brancards ou à bras. L'assassin continue sa course, affolé par l'œil de Dieu qui le regarde, n'osant pas retourner la tête et se rendant compte qu'il est accompagné par les siens au martellement des pas sur le sable durci. Cette page est largement conçue et largement peinte, une pensée hautaine la dicte, une main virile l'a écrite. Les qualités éclatent de toutes parts; ses rudesses ont des côtés attendris. Et dans cette horde d'êtres demi-barbares, il semble qu'on voit poindre le germe de l'humanité qui va naître — engendrée dans la douleur et dans le désespoir !

Étude d'après nature

GEORGES CAIN

Heureux comme peu d'hommes le sont, M. Georges Cain est entré par la porte d'ivoire dans le pays chimérique de l'art. Toutes les fées se sont penchées sur son berceau : deux artistes l'ont enveloppé de leurs tendresses. L'un, le grand-père, sculpteur animalier d'une habileté rare; l'autre, le père, mâle élève de Rude, fervent admirateur de Barye. Nous avons suffisamment désigné Mène et Auguste-Nicolas Cain.

L'enfant grandit dans l'atmosphère où respirent les deux guides qu'il aura plus tard, couvé aussi par l'œil maternel, entouré de chefs-d'œuvre, promenant ses jeunes années encore trébuchantes dans un cadre de merveilles entassées par le goût de l'aïeul et du père. Les toiles splendides des maîtres de ce siècle couvrent les murailles que le bambin contemple avec effarement. Peu à peu, elles lui deviennent familières, le séduisent, le passionnent. Cependant les années marchent, celles du lycée commencent, les

épreuves se multiplient jusqu'au jour où, n'ayant plus rien à apprendre de l'arbre de science, M. Georges Cain sentit que décidément il serait peintre. Il s'y était préparé durant les épreuves universitaires, et les marges de ses livres et de ses cahiers le montraient avec surabondance.

Ce fut avec l'assentiment de sa famille qu'il entra *dans la carrière.* Le grave et académique M. Cabanel lui indiqua les premiers principes du genre solennel qu'il pratique avec ostentation. Pour un lauréat encore tout farci des souvenirs grecs et latins, tout imprégné du souffle exagéré qui traverse les œuvres des tragiques, l'initiation offrit quelques attraits. Mais, peu à peu, le raisonnement se substitua à la fougue, la réflexion à la fièvre et M. Cain se désintéressa des héros évoqués des brouillards des années, exhumés de la poussière des siècles. Il rêva quelque chose de moins grave et de plus vivant, une sorte de compromis entre la tradition et ses erreurs et le genre et ses mièvreries. Ce quelque chose il fallait le trouver. Pour cela, M. Georges Cain quitta M. Cabanel et se jeta dans les sentiers où M. Vibert fait fleurir ses amusantes créations. Il n'y fit que passer. Enfin, Detaille s'offrit au chercheur dépaysé qui avait vainement parcouru la carte de l'art sans avoir pu y planter son drapeau en guise de prise de possession, et la destinée de l'artiste qui nous occupe fut cette fois bien écrite. Tout d'abord, Detaille qui estime que, pour bien parler, il faut connaître sa langue à fond et que, pour bien peindre, il faut savoir dessiner, mit son élève à la dure épreuve des essais, des études, des esquisses d'après nature. Durant plusieurs années le disciple docile travailla pour lui, dans le bon isolement de l'atelier, remettant sur le chantier vingt fois le même morceau ; et ce n'est qu'en 1880 qu'il exposa une œuvre importante au Salon. C'était *Le buste de Marat aux piliers des Halles*, avec cette épigraphe : « Après la mort de Marat, son buste fut placé au coin de plusieurs rues de Paris. Les muscadins allaient protester contre cette apothéose, ce qui donnait lieu à des rixes entre eux et le peuple. »

MM. de Goncourt qui ont écrit *l'Histoire de la Société française pendant la Révolution* ont à coup sûr inspiré M. Georges Cain qui est un fureteur et un lettré et qui, comme nous l'indiquons plus haut, cherchant un moyen terme entre l'emphase propagée par les classiques et la désinvolture inaugurée par les peintres de genre, s'est arrêté à l'anecdote arrivée, au petit fait précis, au document indiscutable tel qu'il sort des journaux, des mémoires, des récits d'une époque; et avec

trois lignes il restitue une action, l'encadre dans un décor auquel les plus difficiles ne sauraient rien reprendre, la fait vivre à l'aide de personnages dont la silhouette finement esquissée est du plus pur archaïsme.

Dans la toile à laquelle nous faisons allusion, le buste de Marat se dresse sur un support accoté à un des piliers des vieilles Halles; des guirlandes de fleurs et des bouquets l'enveloppent ; des drapeaux l'ombragent. Au bas du buste, un patriote assis, un sabre entre les jambes, une pique à ses côtés, semble le gardien de l'image de l'*Ami du peuple.* Des forts de la halle, des marchandes se massent sur la gauche. A droite même affluence, composée celle-là de gens à mines patibulaires, armés de gourdins. De l'autre côté du buste, des muscadins mis à la dernière mode lorgnent le buste du monstre, tout en observant du coin de l'œil les drôles qui les menacent. Aux fenêtres d'une marchande de *modes et frivolités,* des femmes regardent. La scène, très spirituellement composée, est d'un relief et d'une intensité de vie des plus curieuses ; le décor, avec ses boutiques bizarres, ses enseignes caractéristiques, ses lanternes à poulies qui coupent les rues à la hauteur du premier étage, le mouvement et le va-et-vient des personnages, tout cela semble pris sur le vif, être sorti tout chaud d'un véhément récit de Michelet, cet évocateur de génie.

En 1881, M. Georges Cain nous montrait *Un tribunal révolutionnaire sous la Terreur* érigé en pleine église de Saint-Julien-le-Pauvre. Sous la magnifique architecture du plus pur style roman, les juges ont installé leurs assises. Un autel placé entre des piliers ornés de sculptures sert de bureau. Plus bas, le greffier écrit ; à gauche, l'accusateur public fulmine contre les aristocrates traduits à la barre : une femme soutenant fièrement l'accusation, un marquis assis les jambes allongées, la tête haute. Derrière, des soldats revenus de la frontière gardent les accusés. Dans les travées de droite et de gauche, la foule qui hurle lâchement. Çà et là des meubles disparates, apportés en hâte, des cartons ouverts, des papiers dispersés, feuilles volantes arrachées des dossiers des victimes qui ont passé devant ce tribunal de sang. Tout ce tableau, de même que celui de Marat, est supérieurement agencé. Aucun trou ne s'y remarque, aucune lacune ne s'y montre, aucune exagération ne s'y fait voir. C'est l'œuvre d'un peintre qui nous paraît devoir aller loin, car ses coups d'essai sont des coups de maître.

Étude d'apres nature.

JULES BRETON

Courrières, d'où M. Jules Breton a daté la plupart de ses tableaux, est un petit village de l'Artois. Pour y arriver, il faut, en partant de Paris, prendre le train à la gare du Nord, descendre à la station de Carvin et, de là, se faire conduire en voiture. Le paysage a, sur la route qu'on suit, un aspect maladif et d'une mélancolie particulière. Les mines et les usines dont les cheminées se dressent ça et là, jettent une note prosaïque qui dénature le côté poétique qu'affecte toute campagne coupée de vastes prairies, de chemins bordés d'arbres. Un épais voile de fumée noircit même la poussière des sentiers.

Quand on a parcouru la distance qui sépare la gare de Carvin du village de Courrières, on aperçoit une agglomération de maisons construites en briques et couvertes en ardoises. Des houblons poussent à l'aventure, grimpant le long des habitations, courant le long des pignons comme fait la vigne dans d'autres contrées. Une vieille église d'une

architecture un peu composite se montre à l'entrée du village. Des ouvriers passent dans les ruelles, plus nombreux que les campagnards; des enfants jouent, des poules picorent, des chiens aboient, et sous un gai rayon de soleil un chat ronronne. L'existence, là, semble monotone. Parfois, ainsi que cela est arrivé précisément pendant notre séjour dans la famille de M. Jules Breton, une bande de bohémiens poursuit sa course d'Ahasvérus, les hommes à pied, les femmes et les enfants dans des espèces de cacolets portés par de petits chevaux à longue crinière. Des ours sont tenus en laisse; un des bohémiens les fait danser et récolte quelques sous. Types superbes, ces bohémiens drapés dans leurs guenilles, ces femmes qui représentent le caractère sémitique dans sa pureté antique. Ils vont lentement, spécimens ambulants d'une race toujours errante, toujours en quête de migrations nouvelles. M. Jules Breton, enthousiasmé, contemple longtemps le défilé, note dans sa pensée les traits distinctifs qui l'ont frappé. Plus tard, il en tirera une œuvre.

Courrières est le berceau de la famille Breton, le lieu que ses membres n'ont jamais quitté. Sur les registres de l'état-civil le nom du grand peintre de l'Artois est le plus ancien. A défaut de blason, le génie d'un des fils de la famille Breton lui a donné le sacre de l'aristocratie.

Les trois frères demeurent côte à côte. Louis est maire, Emile a renoncé à l'industrie pour embrasser la peinture et s'y tailler une belle place avec des paysages d'une fière tournure et d'une facture puissante; M. Jules Breton prépare dans le sain isolement des champs natals les pages admirables que nous voyons chaque année. Mlle Breton, aujourd'hui Mme Demont, a débuté d'une façon brillante. Qu'ajouterons-nous à ce tableau incomplet? C'est que Mme Jules Breton, fille d'artiste, possède elle aussi tous les dons du cœur, toutes les parures de l'esprit. Combien son hospitalité nous a paru bonne! Quel souvenir nous avons conservé de notre séjour au milieu de cette patriarcale famille!

Les promenades, les causeries, et le soir, la lecture de quelque poème auguste, de quelque strophe ailée où nous voyions surgir parmi les blés coupés la douce et attrayante figure de Ruth. Notre pèlerinage à Courrières a été une initiation. Connaissant les œuvres du peintre, nous souhaitions de connaître les actes de l'homme. Nous savons maintenant que les œuvres et les principes se confondent et nous saluons l'artiste en même temps que nous estimons le caractère.

. . . . . .

Après des revers accablants, M. Jules Breton vint à Paris où il entra comme élève à l'école des Beaux-Arts; il travaillait aussi dans l'atelier de Drolling, situé rue de Sèvres, au n° 11 bis, juste en face de l'Abbaye-aux-Bois. Aujourd'hui cet ancien atelier qui fut célèbre à son heure est occupé par les magasins de brochure d'un de nos confrères dont les livres ont fait un certain tapage.

Le milieu dans lequel vivait M. Jules Breton ne pouvait pas l'exalter; les enseignements qu'il recevait servaient son instruction artistique, mais ne développaient point ses facultés créatrices. Lui donner le mécanisme, c'était bien; lui faire saisir l'inspiration eut été mieux. Son premier tableau, *Misère et Désespoir* (Salon de 1849), et le second, *la Faim* (Salon de 1850), furent peu remarqués. En revanche, en 1853, le public s'arrêta devant le *Retour des Moissonneurs* qui promettait un peintre sincère, un observateur de la nature, un courageux interprète de l'homme des champs. Certes, l'entreprise paraissait téméraire étant donné surtout l'insuccès qui accompagnait chacune des œuvres de J.-F. Millet, l'admirable historien des travaux agraires. A l'encontre de son incomparable émule, M. Jules Breton émancipe le paysan du joug de la terre. Il le fait libre de par son labeur; il le relève; il l'ennoblit. Les êtres dont il meuble ses toiles ne sont pas « certains animaux farouches, des mâles et des femelles répandus par la campagne, noirs, livides, et tout brûléz du soleil, attachéz à la terre qu'ils foüillent et qu'ils remüent avec une opiniâtreté invincible; ils ont comme une voix articulée, et quand ils se lèvent sur leurs pieds, ils montrent une face humaine, et en effet, ils font des hommes; ils se retirent la nuit dans des tannières où ils vivent de pain noir, d'eau, et de racines. » Ce sont des hommes respirant à pleins poumons la bonne senteur des guérets, joyeux, désasservis, accomplissant comme le sacerdoce d'un culte païen. Figures d'idylles détachées de quelque page de Virgile.

La *Bénédiction des Blés en Artois* et le *Rappel des glaneuses* sont des dates lumineuses dans l'œuvre de M. Jules Breton. Paul de Saint-Victor disait de la première toile : « On ne saurait trop louer ce talent salubre et sincère, rustique sans laideur, populaire sans trivialité; qui s'applique à élever à l'art les hommes et les travaux de la terre. » Plus loin le critique ajoute : « Le *Rappel des Glaneuses* s'élève, sans effort, à la poésie de l'églogue. »

Étude pour *les Lavandières*

Étude pour *le Grand Pardon*

Millet dont tout à l'heure nous évoquions le souvenir, disait à propos des fillettes de M. Jules Breton : « Breton peint toujours, dans le village, des fillettes qui n'y restent pas. » Il y a un semblant de vérité dans cette appréciation du maître de Barbizon. Cependant on pourrait objecter que toutes les campagnardes ne sont pas des brutes et des monstres comme ceux qu'il nous a montrés. Une sève généreuse coule dans les veines des paysannes; le grand air, s'il hâle les chairs, fouette le sang et donne aux carnations un éclat que ne connaissent pas les ouvrières chlorotiques des villes. Le corset ne déprime pas leur taille; les bottines ne meurtrissent pas leurs pieds, qui peuvent être grands, mais qui ne sont pas déformés. C'est pourquoi l'armée de la galanterie se recrute en province. M. Jules Breton a peint les femmes qu'il voyait agir devant lui, sans se soucier du lendemain que le vice leur réservait.

Au Salon de 1863, M. Jules Breton était représenté par un tableau de grande dimension, la *Consécration de l'église d'Oignies* et par une *Faneuse*. La Consécration compte beaucoup de figures d'une certaine importance : l'évêque et ses acolytes, la fondatrice agenouillée et les fidèles. Le cadre, au point de vue architectural, est heureusement présenté; d'une perspective savante, avec une sérieuse connaissance du clair-obscur dans les pénombres. La *Faneuse*, pleine de sentiment et d'originalité, vit de la vie humaine. — Les *Vendanges à Château-Lagrange* et une *Gardeuse de Dindons* sont de 1864. — En 1865, la *Fin d'une journée* et la *Lecture* obtinrent un immense succès. — En 1867, à l'Exposition universelle, William Bürger écrivait : « Millet et Breton nous semblent les deux artistes qui sortent tout de suite hors ligne. Très différents l'un de l'autre, quoiqu'ils s'attachent à des sujets analogues, à l'expression de la vie rustique. Millet y apporte une mélancolie austère, et ce qui frappe dans ses paysanneries, c'est la rudesse d'un travail sans trêve et presque sans récompense. Breton montre plutôt la fête du travail, en plein air, avec sa saine gaieté et même son élégance. »

Mais les œuvres vont se multiplier, les grandes pages succéder aux grandes pages. En 1868, voici la *Récolte des pommes de terre* et l'*Héliotrope*. Cette dernière fera dire à l'écrivain que nous venons de citer : « Dans un jardinet en avant des maisonnettes ombragées d'arbustes, il y a des pots de fleurs égarés parmi les herbages et les cultures légumières. Une jeune servante, en petit bonnet rural, est venue furti-

vement s'agenouiller devant un héliotrope dont elle sent la fleur. Fillette délicate et gentille qui trahit son instinct bien naturel. La tête est délicieuse, et tout est peint amoureusement, avec finesse dans une coloration distinguée. Cette petite *page* de peinture, comme on dit en français banal, fait songer à certaines pages de George Sand, la *Petite Fadette* ou *Geneviève.* »

Que de morceaux exquis, que de compositions élevées M. Jules Breton donnera encore, montrant à chaque tentative nouvelle une force plus incisive, un verbe plus éloquent : — *Un grand Pardon breton* et les *Mauvaises herbes,* d'aspects bien particuliers (Salon de 1869) ; — les *Lavandières* et la *Fileuse* (Salon de 1870). Nous revoyons encore la *Fileuse*, malgré les douze ans écoulés, assise sur un tertre, les jambes un peu écartées, les pieds nus. Elle est bien campée, le buste droit, la tête de trois quarts, le regard perdu dans une songerie vague.

La *Fontaine* (Salon de 1872) nous rappelle ces figures qu'on voit passer dans les bucoliques, et la *Jeune fille gardant des vaches* (même année) présente un type bien particulier, bien caractérisé et d'un ton local très sûr.

En 1873, c'est une *Bretonne* suivant un pèlerinage; elle est pleine de charme et jolie à souhait. — La *Falaise* (1874) nous a sincèrement impressionné. Il y a tant de choses dans cette toile, tant de passions nobles, d'élévation, de recherches idéales. Elle transporte jusqu'au sommet de l'art pur celui qui l'examine à loisir.

Enfin, pour terminer, rappelons la *Saint-Jean* (Salon de 1875); les *Glaneuses* (1877); *Villageoise* (1879); le *Soir* (1880); *Femme de l'Artois* (1881).

Qui sait ce que nous réserve encore pour demain ce tendre et fier esprit, cette imagination de poète, ce précurseur qui fraye la voie à une génération d'artistes enveloppée dans la brume dorée d'une aube naissante ?

Étude d'après nature

BASTIEN LEPAGE

Peintre rustique, M. Bastien Lepage a planté son chevalet à Damvillers, où il est né le 1er novembre 1850. C'est un fils de la Lorraine, fils dévoué, affectueux, rêvant de payer en gloire les encouragements que ses compatriotes lui ont prodigués. Il aime sa famille avec la même passion et la même fierté, et sa plus grande joie fut assurément celle qu'il ressentit le jour où il exposa le *Portrait du grand-père*, et un peu plus tard ceux de son père et de sa mère, morceaux sobres, concentrés, humains, qui rappellent certains Holbein du musée de Bâle.

Nous n'entreprendrons pas de raconter les commencements de M. Bastien Lepage. Il connut la souffrance, mais il eut l'espérance, cette force de ceux qui échafaudent leur avenir sur une volonté que rien ne peut désarmer.

Par une singulière contradiction, l'artiste qui devait, dans un sentier voisin de celui foulé par J.-F. Millet faire marcher des paysans que La Bruyère eût remarqués, se laissa tout d'abord tenter par le genre du

XVIIIe siècle et composa une scène galante : des femmes assaillies dans les bois par des nuées d'Amours.

En 1874, au Salon, M. Bastien Lepage exposa le *Portrait du grand-père* et une scène encore imitée de Watteau: une paysanne, assise, par une belle journée de printemps, au bords d'une route. « Après avoir cueilli des fleurs dans la prairie, elle s'arrête fatiguée. Des Amours avec des harpes et des pipeaux voltigent autour d'elle et lui font entendre une délicieuse mélodie, dont la pauvrette paraît toute transportée. » Le peintre obtint cette année-là une troisième médaille.

La Petite communiante et le *Portrait de M. Hayem* sont de 1875. Rien de plus chaste et de plus touchant que cette figure de communiante en qui semble palpiter la foi d'un primitif et s'épanouir des qualités de facture dignes d'un maître.

Ces qualités s'accusèrent davantage encore quand l'artiste élève de M. Cabanel, concourut pour le prix de Rome. Le sujet était : *Les Bergers*.

Tout le monde, artistes et amateurs fut unanime pour décerner le prix à la composition de M. Bastien Lepage ; l'Académie qui ménage tant de surprises et qui, inconsciemment commet tant d'injustices, pensa différemment et octroya la récompense suprême à un peintre moins indépendant.

Un peu déçu, mais non pas découragé, M. Bastien Lepage se tourna plus complètement vers l'étude de la nature et il tenta de rendre les impressions inéluctables des champs, des bois, des horizons se perdant dans la brume. Il rêva d'écrire, lui aussi, le poème de ces déshérités dans l'intimité desquels il avait vécu, de montrer leurs luttes constantes leur abnégation et cette espèce de grandeur ignorée dont leur tâche est pour ainsi dire imprégnée. Le thème est vaste, complexe, mais pourtant réalisable.

Nous nous souvenons qu'en un jour d'épanchement, M. Bastien Lepage voulut bien nous expliquer ses idées personnelles et nous faire embrasser le cycle qu'il voulait parcourir. Selon lui, la vie rustique a plus d'une surprise, ménage plus d'une révélation, et l'artiste ne doit pas se déclarer satisfait parce qu'il aura peint les saisons et rappelé les divers travaux que chacune d'elles comporte. L'intérêt de la vie rurale est autre part, au delà des limites tracées par des devanciers de talent, on peut écrire pour quelques-uns, de génie. « Je souhaiterais, ajoutait le

peintre, de pouvoir ouvrir et fermer le livre de l'existence aux champs, en partant de la naissance de l'enfant et en m'arrêtant à la mort de l'aïeul ; et alors dans ce vaste espace je ferais tenir toutes ces joies qui s'appellent l'enfance, les fiançailles, le mariage, le baptême; je ferais sangloter cette douleur qui se nomme la séparation éternelle; puis des thèmes divers se souderaient aux lignes primordiales que j'ai énumérées, et l'on verrait l'école, la veillée, le cabaret, la forge, la ferme.... Que sais-je encore ? » En attendant les ensembles, M. Bastien Lepage a déjà esquissé quelques personnages qui pourraient y figurer : *les Foins, la Saison d'octobre, le Mendiant*, pages où le naturalisme s'affirme dans les figures, où la grandeur rustique éclate à chaque pas. Certes, pour des Parisiens, ces sujets manquent de joli et les paysanneries entrevues à l'Opéra-Comique sont pour les boulevardiers plus attrayantes. Mais pour celui qui aime la campagne, qui trouve sublime la divine harmonie qui y réside, qui découvre de la grâce dans les figures aperçues, de l'élévation dans le *geste auguste du semeur*, un je ne sais quoi de biblique dans l'attitude des moissonneurs, dans la rentrée des troupeaux, le soir, alors que le soleil disparaît lentement et que la cloche vibre dans le vieux clocher, de tels spectacles ont une poésie pénétrante dont rien ne peut faire oublier les sensations.

Ce qui explique notre véritable sympathie pour M. Bastien Lepage et pour son art, c'est la pensée qu'il met dans ce dernier. S'il tente souvent de réagir contre les traditions, de remonter le courant de l'opinion, ce n'est pas sans raison. Avec la Jeanne d'Arc du Salon de 1880, il a rêvé une « héroïne d'autant plus sublime qu'elle est vulgaire, une fille des champs, sœur de ses ramasseuses de pommes de terre, tête indéchiffrable, corps déprimé sous les haillons qui l'enveloppent. Et dans cette créature, une âme brûlante de foi, d'ardeur, de mysticisme; le rayon d'en haut venant éclairer cette *simple*, réchauffer ce dévouement latent, faire germer et éclore cette fleur de patriotisme qui devait d'une humble faire le sauveur de la France. »

Pour compléter cette trop courte étude, rappelons que M. Bastien-Lepage est l'auteur de nombreux portraits, de celui, entre autres, de madame Sarah Bernhardt.

Croquis à la plume

E. DUEZ

Comme tous les artistes doués, M. Duez est un inquiet. L'idéal qu'il veut atteindre lui semble toujours s'éloigner dès qu'il s'en approche. Combien de fois, pourtant, il a déjà conquis le succès ! Et il n'a que trente-huit ans. Ses essais ne pouvaient permettre de préjuger de son avenir. Peinture de genre, peinture religieuse l'attirent sans le retenir. On devine qu'il nourrit un projet, qu'il s'apprête à une évolution qui sera définitive. Bientôt, en effet, il entre dans le naturalisme, il s'attaque à la modernité dont il sera rapidement un des plus sincères traducteurs. Il peint, tout simplement, des êtres qu'il coudoie chaque jour, les plaçant dans le cadre qui leur est propre, leur donnant une intensité de vie tout à fait éclatante. Dieu sait les tempêtes qu'il souleva tout d'abord quand il exposa *la Lune de miel :* deux jeunes fiancés, en costumes modernes, traversant, la main dans la main, un coin de forêt ensoleillé.

M. Duez, qui est un des fanatiques du plein-air, un des fondateurs

de l'école, car aujourd'hui les peintres du plein-air foisonnent, jetait hardiment le gant au public et à l'Académie, et il eut raison des deux, puisque personne ne songea à relever le défi. Il ne faudrait pas croire cependant que les artistes modernes ont inventé le plein-air, car ils n'étaient pas nés que d'autres avant eux, Millet par exemple, l'avaient suffisamment traité.

La Lune de miel fut donc le premier manifeste de M. Duez. Avec *Splendeur et Misère,* Salon de 1874, l'artiste fit entrer la peinture dans le domaine du symbole, puisque son diptyque montrait d'un côté la courtisane régnant, et de l'autre la courtisane déchue. Cette toile fut médaillée. En 1876, *la Femme aux piroines,* traitée avec une franchise d'allure et une coloration puissante et en même temps distinguée, offrait un ragoût exquis d'impressionnisme raffiné.

C'est à Villerville, entre Trouville et Honfleur, dans cette superbe partie de la Normandie qu'entoure la forêt et que cerne la mer, que M. Duez a conçu et exécuté le tableau qui est une date dans sa carrière et qui appartient au musée du Luxembourg : nous voulons parler de *Saint Cuthbert,* qui est assurément une des pages les plus remarquables de la peinture moderne.

L'auteur, traitant un sujet religieux et le naturalisant, a triomphé par l'habileté qu'il a déployée et par la véritable puissance qu'il a montrée des obstacles amoncelés devant lui. Songez qu'il donnait à une légende religieuse le caractère et l'intensité d'émotion qu'exhale la chose vécue; qu'il remplaçait le côté religieux par l'impression humaine; qu'il faisait d'un évêque du septième siècle un bon vieillard passant par tous les avatars que procure l'abnégation quand elle est doublée de la foi. Ainsi on le voit, le saint homme, d'abord enfant, gardant les troupeaux; ensuite parcourant, revêtu des insignes sacrés, la Grande-Bretagne et recevant d'un aigle la nourriture que Dieu lui envoie; puis, enfin, vieux, cassé, ensemençant dans une île déserte l'étroit sillon où se posent ses pieds chancelants. Voilà le thème qui se déroule dans les compartiments du triptyque de *Saint Cuthbert*. Mais ce qui ajoute une saveur étrange et pénétrante à cette suite d'épisodes d'un ton un peu archaïque, c'est que le peintre a placé ses personnages dans un paysage réel. La prairie où paissent les moutons du premier motif, l'église qu'on voit dans l'autre, le champ éventré par la charrue et la mer qu'on aperçoit dans le troisième, dépendent de la commune de Villerville. C'est d'après

nature et sans rien livrer aux hasards de l'imagination que M. Duez a exécuté cette vaste toile qui fut un événement en 1879.

Du coup, le peintre venait de rompre toutes les attaches qui auraient pu le lier au passé, et désormais nous le verrons affirmer davantage toutes les idées qu'il professe et toutes les qualités personnelles qu'il possède. La nature sera son seul guide, son unique inspiratrice. Il lui demandera le secret de ses mystères, le pourquoi de ses transformations, le don de la vérité. Et il la regardera longtemps pour la bien comprendre; et il écoutera les mille bruits qu'elle produit, les merveilleux phénomènes qu'elle manifeste; en un mot, il deviendra à son tour, dans un siècle qui ne croit plus à rien, une manière de panthéiste adorant le merveilleux enfantement de la terre toujours épuisée et toujours inépuisable. C'est ainsi que nous avons eu, que nous aurons des pages imprégnées de ce respect de l'homme pour la nature. Et quand nous entendons la nature, nous pensons non seulement aux prés, aux bois, aux ruisseaux, à la montagne, mais aussi à la mer, cette fascinatrice devant laquelle M. Duez s'est senti remué jusqu'aux moelles. Son souvenir le suit, le hante, l'obsède, et c'est alors qu'il crée ces thèmes exquis : des femmes, des mères, des enfants assis sur le sable des plages ou sur les planches des estacades, et montrant en de purs profils, en de troublantes attitudes, en des poses qui appellent le respect, tout ce qu'il y a de bon, de dévoué, de tendre sur cette terre, perdu, noyé dans tout ce qu'il y a de grand au-dessus de nos têtes : le ciel!

Étude pour le *Saint Cuthbert*

JULES DUPRÉ

Nous ne prétendons pas écrire en quelques lignes la vie de Jules Dupré. Un volume y suffirait à peine; seulement il nous semblerait que nous commettons une désertion, si nous n'inscrivions pas ici le nom de cette illustre personnalité. Remarquez que nous disons *illustre personnalité* et non *illustre peintre,* parce que, à notre sens, Jules Dupré est plus encore que le paysagiste qu'on connaît; c'est un homme qui, dans toutes les positions sociales, serait au premier rang.

Il a été du bataillon sacré des révolutionnaires de 1830, qui démolirent l'art classique — autre Bastille! — et qui, sur ses ruines, fit refleurir l'art des Hobbema, des Ruysdaël, acclimata en France Constable, le merveilleux initiateur au naturalisme. Dans un Salon, signé Lenormand, publié dans *les Artistes contemporains*, vers 1830,

déjà nous trouvons le nom du maître de l'Isle-Adam. Le critique débutait ainsi :

« Dans le paysage, MM. Aligny, Corot, Giroux, Régnier, Gué, Jolivet, Paul Huet, et surtout MM. Delaberge et Rousseau, présentent un ensemble des plus satisfaisants...

« Six peintres de paysage me paraissent, cette année, réclamer un examen plus attentif. Ce sont MM. Aligny et Corot, d'une part, MM. Delaberge et Rousseau de l'autre, et, comme débutants, MM. Cabat et Jules Dupré... » Il y a plus de cinquante ans que le nom de ce dernier fut imprimé pour la première fois, et cependant, Jules Dupré, infatigable, continue la tâche commencée, élargissant l'horizon où son œil essaie de pénétrer, élevant son art jusqu'à des sommets inaccessibles. Paysages de terre et paysages de mer, voilà ce que toujours il a voulu peindre, tantôt sur le vif de l'émotion, avec le prime-saut de la sensation qu'on éprouve ou qu'on traduit, tantôt avec les souvenirs des longues heures de contemplation devant la nature, ces souvenirs qui palpitent dans le cerveau et qu'il emportait vivaces dans son âme comme on emporte dans son oreille les motifs de la symphonie qu'on a écoutée pour la vingtième fois. Songez donc que pendant presque toute sa vie, Jules Dupré a vécu soit à l'Isle-Adam, soit à Cayeux-sur-Mer, ne venant à Paris qu'à de rares occasions, heureux de sa thébaïde plantée au bord de l'Oise, à deux pas de la forêt, thébaïde que réchauffait l'affectueux sourire de sa compagne de luttes, qu'animait le babil des enfants. Parfois un ami de Paris arrivait à l'Isle-Adam. C'étaient alors de bonnes causeries, des promenades sans fin, des arrêts admiratifs à chaque détour de chemin, des mots profonds, des aphorismes d'une justesse étonnante avec parfois des échappées superbes de philosophe et de penseur.

Jules Dupré et Cabat, voilà les seuls survivants de ce bataillon dont nous parlions tout à l'heure. Plus heureux que ses compagnons de jeunesse, que ses amis de l'âge mûr, il connaît la gloire de son vivant et voit ses toiles dispersées dans toutes les grandes collections. Comme les Rousseau, les Corot, les Daubigny, son art a une empreinte personnelle et puissante. Sur ses toiles il semble répandre toute la poésie de son imagination, faire éclater toute la grandeur de sa compréhension de la nature. Il dramatise la forêt, il idéalise la rivière, et si parfois on croit voir passer sur la rive fleurie quelque figure d'églogue, parfois aussi ses

couchers de soleil semblent descendre sur quelque drame de Shakespeare. La peinture de Jules Dupré est comme sa constitution : nerveuse, tourmentée, ardente. Elle parle autant à l'esprit et au cœur qu'aux yeux. On y devine l'homme toujours inquiet, jamais content, désespérant d'atteindre les cimes rêvées, maudissant l'insuffisance des moyens, en un mot en état de lutte constante avec la chimère. Exemple admirable à offrir à toute cette jeune génération satisfaite de tout, qu'un succès de camaraderie exalte et pour laquelle l'à peu près banal offre des jouissances. Composé de médiocres et de faux artistes qui tolèrent les marchands dans le temple !

Nous n'avons pas le loisir de publier la liste complète des œuvres de Jules Dupré. Rappelons seulement quelques toiles. Son premier Salon date de 1831 ; il avait plusieurs études d'après nature prises dans la Haute-Vienne, à l'Isle-Adam et à Montmorency. Plus tard il exposa un *Hameau dans les Landes, Soleil couchant.* A l'Exposition universelle de 1867 il figurait avec douze toiles qui résumaient toutes les brillantes qualités de son pinceau ; citons-les : le *Passage d'animaux sur un pont dans le Berry* (fut vendu 40,000 fr. à la vente Edwards) ; la *Forêt de Compiègne;* la *Gorge des Eaux-Chaudes;* la *Bergerie dans le Berry;* la *Route tournante de la forêt de Compiègne;* la *Vanne* (M. Van-Praet, à qui ce tableau appartient, vient d'en refuser 200,000 fr.) ; le *Souvenir des Landes;* le *Marais dans la Sologne ;* la *Route dans les Landes;* la *Saulaie ;* le *Retour du troupeau ;* le *Cours d'eau en Picardie.*

Que de faits nous aurions à rappeler : que d'épisodes à mettre au jour : l'amitié fraternelle de Jules Dupré et de Théodore Rousseau ; la longue intimité avec Corot, avec Daubigny, avec Daumier ; les chefs-d'œuvre produits et les actions nobles perpétuées ; un besoin de se donner à tout ce qui est beau et bon. Ajoutons que systématiquement Jules Dupré se tient à l'écart, en dehors du bruit, à distance de la publicité qu'il abhorre, ne souhaitant qu'une satisfaction : travailler en plein contentement et en pleine liberté, en songeant à des chefs-d'œuvre futurs — sans espérer les faire. Ne disait-il pas à Rousseau : « Je mourrai, en ayant à peine soulevé un coin du voile et en m'écriant : je commençais à peine à voir clair ! »

Jules Dupré n'est qu'officier de la Légion d'honneur : — cela devait être !

Étude

CAMILLE BERNIER

Monsieur Camille Bernier est né à Colmar en 1823. La nuit s'est faite sur ses commencements, et on sait seulement qu'il aborda assez tard la peinture. Son premier, son unique maître, fut un peintre bien oublié aujourd'hui, Léon Fleury, mais « qui a eu de la réputation au temps où florissaient Watelet et Rémond. Léon Fleury a passé autrefois pour un romantique, et il l'était en effet par rapport à Bidault et à Valenciennes. Malgré sa facture mince et sa couleur terne, ce n'était pas un homme sans valeur, et l'agencement de ses tableaux est presque toujours heureux (1). »

M. Camille Bernier apprit donc de Léon Fleury la pratique de son art; l'observation de la nature lui servit à donner un corps à cet enseignement, une âme à ces préparations. Est-il nécessaire de faire remarquer une fois de plus qu'un élève, quelqu'il soit, n'hérite que des procédés matériels de son professeur; que la conclusion de ses leçons

(1) René Ménard : *L'Art en Alsace-Lorraine.*

s'arrête là; qu'il ne peut, en un mot, à moins d'être un imitateur servile, penser et exprimer selon la formule. Il ne peut y avoir entité entre deux volontés, corrélation entre deux intelligences. M. Camille Bernier le montra tout de suite en se dégageant de l'influence que l'autorité de son maître eût pu avoir sur son avenir. Il faut ajouter aussi que, côte à côte, avec lui marchaient des peintres qui devaient prendre une large part dans l'évolution naturaliste qu'effectua le paysage moderne. Tous les combattants du progrès étaient déjà grands, redoutés, et pour cela bannis. Il y avait Corot, il y avait Rousseau, il y avait Jules Dupré, Troyon, Cabat, Paul Huet, Daubigny et Flers poursuivant le même but: peindre la nature naturellement. Entre le passé et le présent, M. Camille Bernier n'hésita pas et il se lança à l'aventure sans toutefois se laisser impressionner ni « par les audaces de Jules Dupré, ni par les recherches fiévreuses de Théodore Rousseau, ni par les tendresses et la rêverie de Corot. »

Cet Alsacien s'éprit tout simplement de la Bretagne et y trouva sa voie. Il y rencontrait les paysages sauvages, avec des bandes de granit, et la mer avec ses falaises qui semblent dater de l'époque des titans. Il y trouvait aussi une sorte de calme intime, de paix latente descendant sur toute chose; des motifs à rêverie, des sujets tout faits; une femme ici avec des bestiaux paissant dans les vergers, des chevaux s'ébattant dans les enclos, et, au fond, la métairie dont le toit fume par l'étroite ouverture de la cheminée. D'autres fois, un chemin qui tourne avec des flaques d'eau dans les creux et des branches qui, en se rejoignant, forment une voute verdoyante. Il rend ces thèmes, offerts par la nature et un peu arrangés par l'art, tels qu'il les a aperçus, avec la saveur un peu étrange du pays breton. Il exprime, pourrait-on dire, en réaliste. Seulement il a le tact de ne choisir que les motifs suffisamment intéressants par eux-mêmes pour ne pas avoir besoin de les corser.

La première apparition de M. Camille Bernier au Salon de Paris, eut lieu en 1855, en pleine Exposition universelle, avec le *Village d'Arberg* (Ain); mais aussitôt après il part pour la Bretagne qu'il ne quittera presque plus et d'où il enverra: en 1857, la *Ferme de Kerluce;* en 1859, les *Rochers près de Plougastel;* en 1861, le *Doué près Plougastel;* en 1863, le *Village de Plainesur*, la *Baie de Penhir;* en 1864, la *Grève de Guisemy*, l'*Embouchure de l'Elorn;* en 1865, les *Feux de goëmon sur la côte de Kersaint;* en 1867, les *Landes près*

de Bannalec; en 1868, l'*Etang de Quimereh*, le *Sentier dans les genêts;* en 1869, la *Lande de Kerbagadic, Fontaine en Bretagne;* en 1870, un *Chemin près de Bannalec.*

Ainsi que nous le disons plus haut, M. Camille Bernier est un sincère qui raconte ce qu'il a vu sans phrase, mais avec l'accent persuasif de la vérité. Par exemple, qu'est-ce que *le Chemin près de Bannalec?* Un endroit champêtre avec « une allée, une barrière, une demi-douzaine d'arbres; assez pour éveiller en nous le souvenir d'une promenade, et quand c'est traduit avec talent, que la couleur est agréable et le dessin châtié, il faudrait ne pas aimer la campagne, pour n'être pas satisfait. »

M. Camille Bernier est bien le peintre du paysage breton tel que Brizeux l'a chanté. Il affectionne son côté intime et son aspect tragique. Parfois il montre, se découpant en silhouette sur un ciel clair, des roches granitiques dans une prairie où pâturent des vaches, ou bien, comme dans la *Grève de Guisemy,* des pêcheurs apportant leur poisson au milieu des rochers coupés de flaques d'eau.

En 1872, M. Camille Bernier, sous une forme allégorique, figurait *Janvier* et *Août* avec un talent des plus souples et une peinture des plus agrestes; en 1873, une seule toile : *D'anndour;* en 1874, *Lande en Bretagne;* en 1875, encore deux morceaux symboliques, l'*Été* et l'*Automne;* en 1876, une *Ferme à Bannalec,* le succès le plus brillant de l'artiste dont nous venons de parler. Nous ne pouvons mieux couronner cette étude qu'en rappelant nos impressions du Salon de 1876 : « Le charme, ici, ne réside pas seulement dans cet intérieur de ferme où hennissent de petits chevaux bretons et qu'agrémentent là-bas un tas de fumier, plus près, la mare aux canards, dans un cadre formé d'arbres centenaires arrondissant leurs branches en dôme. Il est de ceux qui ne se décrivent pas, mais qui s'affirment par leur splendeur même. Le peintre a conçu le motif, et c'est dans nos cœurs que se répercute l'émotion dont il a été empoigné. La poésie en toute chose n'existe qu'à la condition de trouver un poète pour la comprendre, sans quoi elle tombe dans le néant... »

M. Camille Bernier, médaillé en 1867, 1868 et 1869, a été décoré en 1872.

L'Allée abandonnée (Salon de 1879)

éprouvé le besoin de s'intéresser à quelques parias, à quelques souffrants, à quelques-uns de ces êtres qui, simplement, par devoir, atteignent au sublime. Il s'est constitué le peintre des pêcheurs et, dans des toiles qui ont vivement impressionné les artistes et le public connaisseur, il a raconté tous les chapitres de l'existence des « travailleurs de la mer ».

Nous ne voulons pas ici nous appesantir sur les longs débuts de M. Butin, ni abuser des confidences qu'il nous a faites dans l'intimité. Nous devons pourtant indiquer qu'il est né à Saint-Quentin, le 15 mai 1838; qu'il fut destiné à l'administration et plus tard au commerce; qu'il commença à dessiner; qu'il obtint de sa ville natale, dans un concours, une pension de trois cents francs par an; qu'il vint à Paris où il enleva enfin une place de professeur de dessin dans les écoles municipales. Durant quatorze ans il exerça ce dur noviciat, l'égayant par des échappées vers la peinture, avec les indécisions d'un élève qui cherche sa voie. Ce ne fut qu'en 1875 qu'il commença à être remarqué au Salon. Il y avait l'*Attente à Villerville* : une femme accourant sur l'estacade à l'heure de la marée « pour interroger l'horizon et s'assurer que l'époux, depuis longtemps attendu, va enfin rentrer au port ».

En 1876, il nous montra les *Femmes au cabestan* « s'efforçant de ramener à la côte un bateau que la fureur des flots menace d'en éloigner pour longtemps ».

La même préoccupation s'affirme déjà dans les premiers tableaux du peintre : la glorification des gens de la mer, à la fois si doux et si héroïques, qu'on ne peut cotoyer sans émotion ni voir partir sans angoisse. Il les connaît à fond tous les marins qui vont à la pêche de Trouville à Honfleur, toutes les coques de noix que la vague soulève et rejette dans sa fureur inconsciente. Il sait leurs mœurs, il a partagé leurs travaux. Souvent par le gros temps il est parti avec deux ou trois pêcheurs pour bien voir, pour bien ressentir et pour bien exprimer. C'est pourquoi ses paysages de mer renferment une si poignante énergie, se révèlent par une si grande largeur de composition. Il y a du poète dans ce peintre qui réalise sur la toile ce que Victor Hugo a si bien rendu dans son admirable pièce les *Pauvres Gens*. Pour M. Butin, ces pêcheurs sont toujours les *pauvres gens;* aussi les exalte-t-il avec une chaleur entraînante.

En 1877, il exposa le *Départ* et un panneau intitulé le *Pêche*, très harmonieux et très décoratif. En 1878, c'est l'*Enterrement d'un marin à Villerville,* conclusion d'un de ces drames de chaque jour qui se jouent sur l'Océan et dont les matelots, pères, époux, fils, sont les uniques protagonistes, vainqueurs parfois — victimes souvent. Dans ce duel gigantesque qui a lieu la nuit, au milieu de la tempête, sous le ciel qui menace et sur l'abîme qui attire, l'homme et la nature sont aux prises, le premier usant d'armes loyales, la seconde se servant de coups traîtres, multipliant les feintes, accumulant les embûches, frappant de toute part. Nul ne connaîtrait l'issue de ces combats occultes, si, au matin, alors que les femmes éplorées parcourent le rivage, le flot n'apportait avec son écume argentée quelques cadavres vingt fois roulés par les vagues. C'est en contemplant une de ces scènes déchirantes que M. Butin a conçu l'idée de son Enterrement à Villerville, si farouche d'aspect et d'une facture dont la violence touche au tragique.

La *Femme du marin* (1879), la vaillante menant son bateau à la godille, va porter là-bas, au navire ancré au large dans la brume qui s'épaissit, les provisions pour le voyage des hommes qui vont partir vers de lointains horizons. Solidement campée sur l'extrémité du canot qu'elle dirige, elle manie hardiment l'aviron, et le canot file en suivant les remous des vagues. D'un dessin précis, d'une vérité criante, cette figure s'enlève en vigueur sur un ciel d'un beau caractère et d'une impression très juste.

En 1880, l'*Ex-voto,* action de grâces des marins sauvés du naufrage, fut très remarqué. L'Etat l'acheta pour le Musée du Luxembourg comme il avait fait pour l'Enterrement. Enfin, en 1881, le *Départ* mit le comble à la réputation de M. Butin et le sacra artiste de race de par la sincérité, l'émotion, l'élévation hautaine qu'il avait montrées jusque-là.

M. Butin a été médaillé deux fois, en 1875 et en 1878 et décoré en 1881.

La Femme du marin

MAURICE COURANT

Maurice Courant est né au Havre, le 8 novembre 1847, « d'une famille d'industriels. Il commença ses études au collège de sa ville natale, collège aujourd'hui transformé en lycée et les termina à Louis-le-Grand. Il eut ensuite la bonne fortune d'entrer dans l'atelier de Meissonier, en compagnie de Zamacois, de Detaille et de L. Gros. Il sut mettre à profit les enseignements du maître et puisa dans la grande latitude que ce dernier laissait à ses élèves, les éléments d'une originalité qui devait plus tard s'affirmer d'une façon caractéristique. » C'est à un de nos excellents confrères, à M. Hustin, critique et peintre d'avenir, que nous empruntons les renseignements qui précèdent. Le reste de cette étude sera complété avec nos propres notes et les souvenirs que la connaissance du peintre nous a laissés.

M. Courant peignit d'abord des sujets inspirés par un séjour qu'il fit dans le Midi, en compagnie de Meissonier. C'est ainsi qu'on vit à diverses expositions, la *Fontaine du Pin* (golfe Juan) et les *Bords du*

golfe Juan (Salon de 1868). En 1869, il exposa le *Port d'Antibes* et des *Barques de pêche ;* et en 1870 la *Lande d'Aigremont* (médaillée).

La guerre de 1870 trouva M. Courant incorporé dans un régiment d'artillerie auxiliaire. Il fit toute la campagne du Nord, fut fait prisonnier à La Fère, puis interné dans une prison allemande où il resta quatre mois.

Sa rentrée à Paris et au Salon de 1872 eut lieu avec un paysage, *Un coin d'étang en hiver,* très distingué et très fin d'exécution.

A partir de 1873, M. Courant abandonne la terre pour la mer et entreprend une série de scènes très particulières, très franches, enlevées avec une précision minutieuse et une habileté frappante.

Le havrais qui, tout enfant, avait joué dans le port, s'était promené sur les jetées, avait parcouru les bassins, grimpé jusqu'aux phares, fouillé l'horizon pour voir les voiles se perdre dans l'immensité ou bien sortir de l'ombre, grossir, et s'approcher de la ville, ne pouvait rester indifférent aux divers spectacles qu'il avait eus sous les yeux et dont il avait saisi les aspects grandioses. Il s'était épris de la mer, épris d'une de ces passions folles qui décident de l'existence d'un homme. Même à l'heure des premiers essais, chez Meissonier, il nourrissait le culte qui devait décider de son avenir. Peindre la mer, telle était son ambition. Qui s'en étonnerait ? Ne l'avait-il pas fréquentée dès ses premiers ans ? N'avait-elle pas bercé ses premières douleurs, augmenté ses premières joies ? Ne lui avait-elle pas paru plus imposante au fur et à mesure qu'avec les années, sa pensée s'élargissait au souffle sublime qui venait de « la plaine liquide » ? C'était pour l'artiste, comme ç'avait été pour l'enfant, une harmonie et un apaisement, quelque chose qui chantait dans son âme et quelque chose qui se posait comme un baume sur ses déceptions.

Du jour où il comprit tout cela, M. Courant se voua à la mer pour la vie et il résolut de lui consacrer une suite de sujets diversement exprimés. De même qu'on en éprouve différemment toutes les joies et toutes les douleurs, l'artiste voulut dire, avec des accents particuliers, toutes ses impressions, faire sentir les sensations de chaque jour, de chaque heure devant le va et vient des flots. Il s'éprit aussi du bateau et de l'homme qui le monte ; il s'intéressa non moins aux accessoires qui donnent la sécurité à la barque ou au grand navire. Il connut les mâts, les voiles, les cordages, s'intéressa à eux, les apprit mieux qu'un loup

de mer. Il alla au large, à la pêche ou en promenade, pour s'identifier avec la manœuvre. Il vécut de la vie du marin, s'éprit de ses fatigues, rêva ses dangers, put apprécier en connaissance de cause toutes les misères du matelot, tout la grandeur de son labeur ignoré.

Quand l'éducation fut complète, M. Courant se mit à l'œuvre et produisit sans relâche les toiles suivantes : en 1873, une *Marine* et *Marée basse* (galerie de M. A. Dumas) ; en 1874, *Marine, Matinée d'été;* en 1875, *Gros temps, Marée montante le soir* et une *Marine ;* en 1876, *Avant le grain ;* en 1878, la *Roche aux mouettes* et *l'Appareillage des flottes;* en 1879, le *Calme* et *l'Entrée d'un transatlantique au Havre*, et enfin en 1881, la *Barque à Goddebi*.

Ce qui distingue tous les tableaux de M. Courant, c'est la précision rigoureuse des documents et la belle sincérité avec laquelle il les met en œuvre. C'est fin, distingué, vrai, traité avec facilité et d'un ton juste qui fait comprendre la saison qu'on traverse, le jour qu'il fait, l'heure de la journée qui va sonner. M. Courant ne se contente pas d'être pittoresque, il est souvent puissant, simplement, sans efforts. Il sait si bien la mer et les bateaux; il connaît si admirablement l'architecture tourmentée, torsionnée de la vague, et la belle ligne des mâtures, et la coupe des voiles, et la grosseur des cordages, et la somme de résistance qu'une coque de noix peut offrir à la montagne d'eau qui s'avance! Il n'ignore rien des forces de l'homme et des obstacles de la nature, aussi peut-il combiner des sujets aimables et souriants et des drames d'une grandeur farouche. M. Butin, dont nous parlions tout à l'heure, a choisi l'homme pour peindre des sujets de marines; M. Courant prend des sujets de marines pour chanter l'homme. Les deux se complètent sans pourtant se ressembler.

La Barque à Goddebi

CHARLES JACQUE

JACQUE (Charles), dont le renom est grand, a complètement déserté les expositions annuelles. En revanche, ses toiles, d'une touche si personnelle, se remarquent aux vitrines des marchands de tableaux. Là, il brille comme paysagiste et comme animalier, donnant un charme pénétrant à ses pages de nature, une vie intense à tous les quadrupèdes et à tous les bipèdes dont il meuble ses paysages et ses intérieurs de ferme. Il est le peintre des moutons et des gallinacés. Son tempérament, qui eût pu se développer en face des vastes horizons, se manifester en des compositions compliquées, semble s'être localisé à plaisir dans un seul des coins de la vie rurale. Ce qu'il dit de préférence, c'est la bergerie et c'est la basse-cour, non sans éloquence; nous parlons de cette éloquence agreste et saine, parfumée par l'odeur des trèfles et des sainfoins, égayée par le bêlement des agneaux et le gloussement des poules.

Particularité bizarre, ce pacifique, ce contemplatif, ce poète de Virgile est entré dans la vie par la route des armes. Il fut du siège d'Anvers, ce qui ne le rajeunit pas. Pendant les longues heures passées à la caserne ou dans les camps, M. Charles Jacque, peintre d'instinct, se livra à une véritable débauche de dessin qui, souvent, ne respectait pas la hiérarchie militaire. Il avait le don de voir vite, de s'assimiler à première vue les lignes d'un visage, les côtés comiques d'une créature, et tout aussitôt, sans se préoccuper du respect dû aux chefs, on le voyait les charger d'une matière humoristique. Cette tendance lui valait force punitions et force tolérance, et comme elle n'aurait pu mener le futur peintre au maréchalat, il rompit avec l'armée dès que son temps de service fut expiré.

Sans transition, il dut échanger le fusil contre le crayon et le pinceau, et cet échange ne s'effectua pas sans tiraillements. Les premiers temps furent d'un dur — ah! mais, d'un dur! — à décourager le plus enragé rapin. Ne fallait-il pas vivre? Ce furent les exploiteurs, les brocanteurs qui profitèrent des premières toiles de M. Charles Jacque, usant envers ce dernier des mêmes procédés dont ils s'étaient servis pour les aînés, dont ils se serviront pour les peintres de demain. La peinture et l'eau-forte, très peu payées, furent donc les moyens que le débutant dut mettre en œuvre pour subsister. De ses tableaux de détresse, nous ne parlerons pas; mais déjà dans ses eaux-fortes si franches, et d'une morsure si voulue, se montrait l'artiste de race apte à tout et supérieur dans tout.

M. Charles Jacque n'a jamais eu d'idée préconçue, n'a jamais érigé la peinture en principe, ni proclamé la sienne en système. Ce n'est ni un révolutionnaire, ni un rétrograde; c'est un ému. La nature, la vraie, celle des champs, résume son idéal; un idéal qui ne force pas l'homme à se désarticuler le cou pour le voir, mais bien à regarder tout bonnement autour de soi. Ce qu'on trouve à peindre et à chanter dans le petit espace où l'on a enserré son ambition, c'est inouï! Que de riens attachants! Que de comédies piquantes! Que de charmes! Que de fidélité et de dévouement! Car peindre des poules, des coqs, des moutons, des bergers et des chiens, ça a l'air bien commode. Que non pas! Observer les habitudes, les mœurs, les passions des animaux, demande autant de sagacité que pour observer les humains. Placer ces animaux dans le milieu qui leur convient, établir le cadre où ils doivent

figurer, les rendre solidaires du site où ils broutent et où ils picorent, ou faire collaborer ce site aux animaux qui le meublent, voilà ce qui rend la tâche du peintre difficile.

Chez M. Charles Jacque ce qui intéresse, ce qui frappe, ce qui émeut, c'est la sincérité profonde dont il enveloppe ses sujets ; sincérité si apparente que, grâce à elle, rien de ce que raconte le peintre ne passe inaperçu. En un mot, c'est un être supérieurement doué, un artiste de race qu'on connaît trop peu et dont les œuvres sont trop rares. Si nous voulions donner une idée de sa manière, nous parlerions du *Retour à la bergerie*, paysage d'une tenue vraiment magistrale. Dans quelque partie du Berri, à la lisière d'un bois, le troupeau de moutons rentre, les animaux broutant en marchant, quelques-uns sautant sur le dos de ceux qui les précèdent, pendant que, derrière, le berger hâte le pas et que, devant, le chien fidèle, en arrêt, inspecte ses vassaux. Un beau ciel, mamelonné de nuages légers, descend à l'horizon, trouant de taches lumineuses la masse d'arbres à droite et enveloppant d'une harmonie inéluctable ce coin de campagne où on voudrait demeurer. Et quelle facture superbe, et quelle maîtrise dans ce morceau d'un merveilleux dessin et d'une touche grasse et enveloppante !

Un autre tableau, c'est la *Bergerie* après la rentrée. Les moutons arrachent l'herbe des crèches, d'autres boivent au baquet placé sur le fumier; des poules et des coqs gloussent ; au mur, on voit appendue la musette du berger. Intérieur qui fait songer à quelques peintres flamands, de ceux qu'on appelle des maîtres. D'autres fois, M. Charles Jacque a peint des chevaux, de ces chevaux de labour si patients et si doux, avec une touche à la Géricault.

Nous avons été sobre de détails sur le compte de M. Charles Jacque parce qu'il vit à l'écart, loin des hommes, en pleins champs comme un philosophe, devant les vastes horizons comme un contemplateur.

Intérieur d'une bergerie

SCHENCK

Le bonhomme La Fontaine a des imitateurs, qui comme lui, font parler les animaux. Toussenel a écrit l'*Esprit des bêtes;* certains artistes essayent de démontrer leur intelligence. En ceci, ils prêchent des convertis. M. Schenck, que la nature a séduit, s'efforce de la montrer dans toutes ses manifestations. et, là où un peintre la compléterait avec des figures de paysans vaquant à leurs occupations rustiques, il trouve curieux de l'animer, cette nature féconde, bienfaisante. de l'égayer cette terre, nourrice éternelle de l'humanité. avec les animaux qu'elle est le plus habituée à voir. Le cheval, l'âne, le mouton, isolés ou réunis, la meublent, ainsi qu'on disait autrefois; les pigeons rasent de leurs ailes le sillon commencé, et des hauteurs de l'azur des vols d'alouettes descendent avec des pépiements joyeux.

A Ecouen, où il est installé, M. Schenck est entouré d'une véritable ménagerie d'animaux domestiques dont le seul rôle consiste à poser pour le tableau à exécuter. C'est de là que partent toutes ces toiles que les amateurs se disputent. Dès que le Salon est fermé, M. Schenck prend

le bâton de voyage, boucle le sac de touriste, et part pour l'Auvergne. Un journal de la localité va nous raconter son séjour là-bas. « Ce travailleur infatigable est toujours par monts et par vaux, étudiant sans cesse et saisissant au vol et sur le vif les grandes scènes ou les petits épisodes du vaste théâtre de la nature. Ce que nous nous contentons, nous autres profanes, d'admirer en passant dans nos vallons ou dans nos montagnes : un coucher de soleil aux nuages frangés de rose, pendant que les dernières assises des Monts-Dômes se détachent vigoureusement en noir ; un brouillard qui lèche les hauts sommets, allongeant ses pointes vers la plaine ; un troupeau trottinant sur les pentes, sous la conduite d'un chien affairé, suivi d'un berger mélancolique ; un vol d'oiseau autour des grands bœufs pensifs du laboureur ; un âne qui broute, avec la satisfaction d'un gourmet, une touffe de chardons ; tout cela, Schenck le fixe aussitôt sur la toile en quelques coups de pinceau, en attendant que les loisirs de l'atelier lui permettent de donner à telle composition les proportions qu'elle mérite.

« Schenck, depuis longtemps, a établi son quartier-général à Royat, chez la mère Fournier ; c'est l'enfant gâté de la maison ; il est choyé, entouré de soins, et la mère Fournier a pour lui des attentions toutes maternelles. Fournier lui-même, depuis qu'il a l'honneur d'héberger Schenck chaque année, se croit un artiste — ce que c'est que la fréquentation ! — quoiqu'il veuille bien reconnaître Schenck pour son maître. »

Cette quiétude que notre confrère dépeint avec tant d'abondance, cette béatitude de l'artiste arrivé, ce calme du combattant entrant dans la place, n'ont pas été toujours les apanages de M. Schenck. Avant de toucher au succès, que d'amertume il a dû supporter, que de déboires il a dû essuyer ! Toute vie d'artiste n'est-elle pas semée de traverses, hérissée d'entraves ?

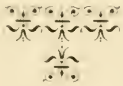
Après une suite d'épreuves dont le récit nous entraînerait trop loin, M. Schenck, très passionné pour la peinture, entra dans l'atelier Cogniet et, en 1855, il exposait dans la section portugaise avec un tableau : *les Revendeurs de fruits d'Aventes*. Pourquoi exposait-il avec les Portugais, lui qui est né à Gluckstadt, dans le duché de Sleswig-Holstein, c'est ce qui nous a été impossible de savoir. Aussi ne faisons-nous que constater ce fait, assez bizarre pour être signalé. Plus tard, le peintre envoyait au Salon l'*Hiver*, à propos duquel M. Maxime du Camp écrivit un chaleureux article.

Ici un coup terrible atteignit l'artiste qui, se couchant le soir riche, se réveilla le lendemain absolument ruiné. Un mandataire infidèle s'était enfui avec sa fortune. M. Schenck, un moment atterré, se releva bientôt, et il demanda au travail, un travail opiniâtre, la consolation pour le présent et la réparation pour l'avenir du dommage éprouvé. Abandonnant la peinture d'histoire, il se livra entièrement au paysage avec animaux, commençant d'abord avec des scènes peut-être un peu positives, puis, petit à petit, arrivant à la note naturaliste qui devait assurer sa réputation.

Il exposa successivement les *Moissonneurs du Portugal* où se remarquaient des ressouvenirs de Léopold Robert, et les *Paysans polonais attaqués par des loups*, en 1861 ; — *Sous les Pommiers,* le *Pont vert*, le *Chemin vicinal*, en 1863 ; — le *Repos au bord de la mer*, en 1864 ; — le *Réveil* en 1865. Ces deux tableaux furent achetés par l'Etat, et une autre toile exposée en cette même année, le *Râtelier*, fut médaillée.

La célébrité de l'artiste était un fait accompli. Aux Salons annuels, la foule allait à ses tableaux où l'esprit d'observation perçait au moins autant que se montrait le talent de l'exécutant. Il marcha ainsi de réussite en réussite avec *Sur la montagne* (1866) ; *A la Croix-Morand* (1867) ; *La dernière heure* (1868). Au même Salon, M. Schenck avait *Autour de l'auge*, une réunion de têtes d'ânes qui faillit soulever des tempêtes dans plus d'un aréopage. On ne pardonnait pas au peintre de montrer tant d'humour, de railler spirituellement. On lui en voulait de donner de l'esprit aux bêtes. Il persista et il eut raison.

En 1869, M. Schenck exposa les *Têtes de chevaux de course* et *Après la pluie;* — en 1870, *Troupeau de chèvres en détresse;* — en 1873, *Perdus* et l'*Ane Abri* ; — en 1874, *Fleurs de bruyère* et *Flocons de neige;* — en 1875, *Mon parapluie*, *Un champ de chaume;* — en 1876, les *Pigeons et le Laboureur* et *Chemin perdu.*



Rafale dans les montagnes d'Auvergne

ROSA BONHEUR

RAND talent, à la fois charmant et puissant : rêve de femme réalisé avec la virilité que pourrait montrer un homme. Avec cela, vie d'intimité, de dévouement, de famille. Pas de tapage, pas de publicité bruyante : des œuvres. Et des œuvres que beaucoup d'artistes seraient honorés d'avoir signées. Vaste carrière prise dans son ensemble, qui commence publiquement vers 1840 et qui se poursuit avec une persistance et une logique implacables.

Rosa Bonheur est née à Bordeaux, le 16 mars 1822. En 1829, elle vient avec sa famille à Paris, où des coups cruels devaient atteindre tous ces êtres si bien doués pour être heureux. Le premier qui les frappa fut la mort de la mère, séparation dont rien ne put atténuer l'amertume. D'autres cataclysmes vinrent fondre sur cette famille qui réalisait, avant la disparition de celle qui en avait été le guide, la consolation et l'espérance, l'image de la félicité parfaite. Des revers de

fortune l'atteignirent, et le père, M. Raymond Bonheur, se vit dans la cruelle nécessité de se séparer de ses enfants en les mettant en pension. Pour lui, il chercha dans l'art qu'il professait, non sans mérite, le calme à ses douleurs lancinantes, et du même coup les moyens de subvenir aux besoins de ceux dont il avait la charge. Le travail fut sa ressource et son apaisement.

Cependant, Rosa Bonheur déjà pénétrée des devoirs qui lui incombaient, dessinait avec persistance et montrait des aptitudes vraiment extraordinaires, si bien que son père la fit revenir auprès de lui, s'institua son maître et développa d'un façon brillante tous les dons qui germaient en elle. Dons exquis, dons de femme et dons de peintre : grâce, distinction, tendresse, goût, habileté, puissance. « Vraie enigme que cette jeune fille », nous disait quelqu'un qui l'a connue il y a de longues années.

Rosa Bonheur aimait la nature, qui est un cadre, et les animaux qui sont des personnages intéressants dans une prairie, dans un pacage, au bord d'une rivière. Ni Troyon, ni Brascassat ne lui offrait l'idéal qu'elle convoitait. Elle rêvait l'idylle telle que la littérature de l'époque la lui montrait. George Sand exerça son impérieux prestige sur l'esprit de cette jeune femme, et l'on vit souvent un des aspects décrits par le romancier se refléter sur la toile du peintre. On peut dire que Rosa Bonheur paraphrasa George Sand. Certes, le modèle offrait tant de tentations; il fascinait qui l'approchait, se gagnait qui le comprenait. La grande pitié de toutes les paysanneries du Berri s'étendit sur les pages qu'enfantait Rosa Bonheur, permettant ainsi à cette dernière de dégager sa personnalité du viril mouvement qui poussait en avant le paysage moderne. Rosa Bonheur apporta dans l'art une note personnelle, pénétrante et vécue, non pas peut-être vécue de la vie réelle, mais vécue de la vie idéale. Le rêve qu'on poursuivait, il y a quelque trente ans, c'était d'ennoblir tout ce qu'on touchait, d'affiner tout ce qu'on remarquait, de relever tout ce qui souffrait en bas, dans le profond sillon, devant l'éventrement de la terre par le soc de la charrue. Ainsi compris, le labeur des champs se dévulgarise et de travail de bête de somme devient fonction d'homme libre. Rosa Bonheur fut aussi un émancipateur. Elle avait tant de mansuétude dans l'âme, tant le besoin de se donner à ceux qui souffraient, en souvenir des propres souffrances qu'elle avait endurées. Femme rare, avec des

exquisités de sacrifices, des raffinements d'abnégation. Peintre d'une science indiscutable, dessinant comme les maîtres, peignant comme tous ses aînés qu'elle côtoyait sans jalousie, qu'elle admirait sans restriction, travaillant dans la retraite, produisant des morceaux de musée sans s'en douter. Vie austère en pleine nature, en communion avec l'admirable spectacle qu'offrent les champs, les bois, les rivières, les grands bœufs qui pâturent, les chevaux qui hennissent, les moutons en troupeau, toujours sous la garde d'un berger qui ressemble à un pasteur d'Arcadie ou à un pâtre biblique.

Nous avons relevé dans les catalogues les toiles exposées aux Salons de 1841 à 1855 par Rosa Bonheur, et nous allons en donner la liste sans commentaires : en 1840, première exposition, les *Lapins*. Puis, viennent ensuite : *Chèvres et moutons. — Animaux dans un pâturage. — Le Cheval à rendre. — Chevaux sortant de l'abreuvoir. — Chevaux dans une prairie. — Vaches au pâturage. — La Rencontre. — Un âne. — Les trois Mousquetaires (?) — Le labourage. — Un troupeau cheminant. — Le Repos dans la prairie. — Etude d'étalons.— Nature morte.— Etude de chiens courants.— Le Meunier cheminant.— Le Labourage nivernais* (Musée du Luxembourg); enfin, en 1853, *le Marché aux chevaux*, et en 1855, la *Fenaison en Auvergne*.

Le *Labourage nivernais* est un chef-d'œuvre qu'on ne peut se lasser d'admirer et qui éveille dans l'être intérieur qui vit, qui souffre et qui aime, en nous des sensations indéfinissables. Ce tableau est à la fois intime et véhément. Il chante le travail de la terre accompli comme un rite sacré par le paysan, sublime dans son inconscience, agent secret du mystérieux enfantement de la nature.

Voyez-le ici, ce rustre stimulant de l'aiguillon les bœufs qui tirent la charrue, déchirant le sol pour hâter sa fécondation. Les animaux marchent lentement, courbant la tête sous le joug qui les retient, beaux ainsi que les Apis hiératiques qui se voient sur les frontons antiques. Tout l'intérêt est concentré sur ce groupe; toute la vie de l'œuvre repose en lui. Peu importent le second attelage qui suit, et le paysage avec ses collines accidentées de groupes d'arbres, égayé de toits perdus dans le feuillage, enveloppé par l'atmosphère d'un ciel gris, strié çà et là de notes lumineuses !

Étude d'après nature

VAN MARCKE

Nous ne pouvons nous détacher de la nature, tout nous y ramène. Ainsi, il y a quelques jours, au Louvre, nous admirions les tableaux de Paul Potter qui y figurent : *Chevaux attachés à la porte d'une chaumière* et la *Prairie*. Cette dernière toile, surtout, nous attirait par la simplicité et par l'ampleur qui s'en dégagent. Le sujet en est pourtant bien simple : une vaste prairie avec, à gauche, un bœuf debout près d'un arbre et d'une barrière en planches ; derrière ce bœuf un autre ruminant couché, et, à droite, un troisième dans la même attitude que le premier. Au milieu et plus loin, à des plans presque secondaires, trois moutons paissent. Dans le fond une chaumière entourée d'arbres, et à l'horizon, un village qui se détache sur un ciel orageux.

La peinture moderne, qui est comme un recommencement des

œuvres antérieures, comme un écho affaibli par les siècles des vérités dites il y a deux cents ans ou plus, reproduit les mêmes scènes avec des expressions différentes. Pourtant la même recherche de la sincérité s'y remarque, la même influence grandiose de la campagne s'y reconnaît — quoique les artistes de ce siècle n'aient pas atteint le niveau idéal que prisaient leurs aïeux.

Tout a marché; et le progrès qui a émancipé les hommes, a aussi émancipé les esprits, ce qui ne veut pas dire que nos contemporains ont raison de regarder l'infini en baissant la tête. Cependant ici, où nous nous abstenons de toute discussion, où nous tentons de rendre à chacun sa physionomie propre, à faire saillir en relief les aptitudes personnelles de ceux dont nous nous sommes fait l'historiographe, nous tenons à dire bien haut que certains côtés de la peinture sont dignes des carrières des maîtres d'autrefois. On n'y trouve peut-être pas la flamme dont ils enveloppaient leurs créations, mais on y devine des efforts, des tentatives, des luttes, des désespoirs bien touchants et bien héroïques.

Parmi les maîtres d'il y a trente ans, Troyon a tenu fièrement son rang; aujourd'hui il est hors de pair. Ne pouvant aller à lui, nous allons à M. Van Marcke, son plus sincère émule, son plus dangereux rival. M. Van Marcke n'occupe-t-il pas, à cette heure, un rang incontesté? N'est-il pas, à son tour, le Paul Potter de la deuxième moitié du dix-neuvième siècle? Ne rend-il pas, comme les Hollandais, la saine impression, la virile beauté des prairies humides, que foulent les troupeaux de bœufs indociles lancés à l'aventure? N'exprime-t-il pas, avec un pinceau habile, le bonheur qu'on trouverait auprès d'une chaumière couronnée de mousse, plantée au bord d'un ruisseau, avec de belles vaches enfonçant jusqu'au poitrail dans l'herbe haute des cours normandes?

Pour juger un peintre de la valeur de M. Van Marcke, il faudrait presque faire de l'esthétique, car il est assurément difficile de décrire une suite de pages de nature avec animaux, de même qu'on analyserait une page d'histoire. La nature est mobile, changeante, fugace. Suivant la saison, la latitude, l'heure du jour, le même thème se transforme, se différencie. La reproduction d'un effet du soir, vue le matin, perd; de même pour celle du matin examinée à l'heure du crépuscule. Un rien, une raison atmosphérique suffit pour détruire l'effet cherché.

Comme son illustre patron Troyon, M. Van Marcke évite facilement de tomber dans l'écueil que nous signalons. Il est précis en étant divers et multiplié ; il est touchant en étant simple; il humanise presque les animaux qui meublent ses toiles et dont le dessin ferme, l'anatomie savante, l'arrangement pittoresque, sont vraiment un charme pour les amateurs.

M. Van Marcke a passé par la manufacture de Sèvres avant d'arriver à la peinture sur toile. C'est lui qui un des premiers substitua aux compositions allégoriques, aux anas mythologiques, des paysages, des scènes d'animaux d'un naturalisme plein de la bonne senteur des foins. Avec de telles idées, le peintre ne pouvait que gagner à la fréquentation d'un homme de la force de Troyon. Rapidement, sous un guide aussi sûr et aussi éloquent, M. Van Marcke se fit une belle place dans le groupe des innovateurs de la peinture agreste ; et l'on peut dire que, comme animalier, il tient le premier rang depuis que Troyon est mort.

Son œuvre considérable a une tenue, une largeur, une compréhension de la nature, une sorte de poésie inconsciente, qui le mettent hors de pair. La vérité aussi y éclate de toute part. M. Van Marcke affectionne « les gras pâturages, les prairies à perte de vue, coupées de flaques d'eau, de ruisseaux argentés, où les bœufs paissent en liberté, ruminant ou se couchant, l'œil contemplatif et doux. » Tantôt il peint « le Bassin d'Arcachon, tantôt le Pré Morgand, tantôt le Moulin, tantôt la Forêt ». Pages superbes où tout parle, où tout vibre, où tout exalte les splendeurs des champs, la majesté des horizons, l'immensité des ciels courant dans l'espace.

Les débuts de M. Van Marcke au Salon datent de 1857 ; il y exposait les *Environs de Villeneuve-l'Etang*, paysage avec animaux qui fut très remarqué. Les toiles plus rapprochées de nous s'appellent : en 1876, la *Falaise;* en 1877, la *Source de Neslette;* en 1878, le *Gué de Monthiers;* en 1879, *Herbage à Soreng;* en 1880, les *Prés de Bourbet,* et en 1881, la *Vanne* et une *Etude.*

M. Van Marcke, médaillé en 1867, 1869, 1870 et 1878, a été décoré en 1872.

La Vanne

ÉDOUARD SAIN

Il est très difficile de classer le peintre dont le nom figure en tête de cette notice. Mais, à coup sûr, il faut le placer dans la compagnie des artistes de race. Sa carrière est un frappant exemple de la diversité de ses facultés, de la sincérité de ses œuvres. Il a touché à tous les genres avec une égale supériorité, si bien qu'on finit par ne plus savoir à quel groupe de peintres il appartient.

Son noviciat de l'art fut long. Il le commença à l'Académie de Valenciennes, le continua ensuite dans l'atelier de M. Picot, puis l'Ecole des Beaux-Arts, où il obtint toutes les médailles. Ce fut pour le jeune homme un entraînement salutaire, une gymnastique qui parvint à assouplir son dessin, à lui donner la précision, l'élégance et cette sorte de noblesse antique qu'on retrouve dans la plupart de ses compositions. L'Antique préoccupait fortement M. Édouard Sain. La Grèce et

l'Italie hantaient son sommeil et lui donnaient la nostalgie des lieux qu'il n'avait jamais visités. Ah! s'il avait pu, comme tout de suite il se serait dirigé vers les rives où le portaient ses rêves!

C'est à Ecouen que M. Édouard Sain se fixa tout d'abord, peignant d'après nature une quantité de scènes rustiques tout imprégnées d'un sentiment naturaliste réel, avec des figures enveloppées de plein air — avant que l'école moderne du *plein air* n'ait poussé son premier vagissement. En même temps, il remontait à Prudhon avec *Vénus et l'Amour*, devenait moderniste avec *les Ramoneurs* et archaique avec *le Cabaret de Ramponneau sous Louis XV*. On sentait dans ces tentatives, à la fois une inquiétude et une soif d'inconnu; comme l'ambition de mettre le pied sur quelque Amérique nouvelle. L'Italie, à défaut de la Grèce, attirait M. Edouard Sain; il lui semblait que là seulement il pourrait donner un corps à son idéal. Hélas! tant d'obstacles se dressaient devant sa chimère! La bourse était aussi plate que le cœur était ardent, que la foi était vive. Aller d'une traite de Paris à Rome offrait des impossibilités qu'un capitaliste seul eût pu vaincre. Aussi, en attendant, notre héros procède par étapes et va dans les Pyrénées où les types de femmes très arrêtés lui donnent un avant-goût de ce qui l'attend à Rome. Ses envois de Saint-Jean-de-Luz sont goûtés. On y remarque de l'originalité, une véritable entente de la lumière et une perfection d'exécution qui séduisent les amateurs, et qui enrichissent l'escarcelle de cet amoureux des formes divines, des bois de citronniers, des mers et des ciels bleus.

Enfin, M. Édouard Sain peut se mettre en route pour Rome « le 25 novembre 1863, à huit heures du soir. » Cette note inscrite sur le journal où le peintre écrit sa vie a quelque chose de touchant. On dirait du *memento* d'un amoureux partant pour rejoindre sa fiancée. Il avait trente-trois ans. Tout est surprise, joie, enchantement dans cette première initiation.

Dans ce journal dont nous parlions tout à l'heure, nous relevons encore cette note : « 1864, parti de Rome pour Naples à six heures du matin; arrivé à Naples à six heures quinze minutes du soir. Fait ce voyage avec Legendre, peintre belge. Trouvé Hamon et Delaroche à Naples. Descendu chez le signor Filippis; Strade Ste Lucia, n° 21 (une lire 50 c. par jour). »

Plus loin, il gravit le Vésuve avec Henner, Leroux, visite Pompéi

avec les mêmes camarades, et enfin, le 19 juillet 1864 il aborde à Capri et va se loger à l'hôtel Pagano.

Hamon ! Capri ! deux influences dans l'existence de M. Edouard Sain. Hamon, le guide, l'ami ; Capri, l'île qui devait inspirer le peintre et faire palpiter les toiles qui mirent le sceau à sa réputation.

Sur cette petite île de Capri si transformée depuis l'époque de Tibère, et où des douze palais du tyran et des jardins ombreux qui les entouraient, il ne reste plus que des débris informes, M. Édouard Sain va trouver l'inspiration et faire sortir de son pinceau tout un monde de figures exquises très modernes, et cependant rehaussées d'un charme antique. Qui ne se souvient des *Fouilles à Pompéi*, du *Souvenir des Fouilles à Pompéi ?* Eh ! bien la même pureté, la même élégance, la même puissance de dessin, la même distinction de coloration se remarquent dans la *Jeune fille de Capri,* semblable à une déesse des temps fabuleux.

Ce qu'on ne peut analyser dans la plupart des tableaux de M. Édouard Sain, c'est ce je ne sais quoi qui vient de l'âme de l'artiste, ce rayon de poésie hautaine qui baigne les figures évoquées et qui en font des apparitions délicates telles que celles qu'on a rêvées après une lecture des pastorales de Théocrite.

M. Édouard Sain a aussi obtenu de beaux succès avec *le Payement,* souvenir de Rome (1865) ; une *Fileuse à Capri*, même Salon ; une *Romaine* et une *Napolitaine* (1870) ; *la Convalescente en pèlerinage à la madone d'Angri* (1873) ; *la Marica de Capri* (1874) ; *le Repas de noces à Capri* (1875) ; *Jésus et la Samaritaine* (1876) ; *Andromède* (1877).

Le Portrait que M. Édouard Sain s'est mis à peindre depuis plusieurs années, l'a élevé au premier rang. Songez qu'à des figures modernes, qu'à des personnalités qu'on rencontre chaque jour dans le monde, il a su donner le caractère intellectuel, l'émotion de la vie et cette belle note humaine qui est comme la note intime des individus. Tels il nous a montré M. Lambrecht, Mme la comtesse de Brimont, Mlle Lambrecht, Mme la vicomtesse de Montreuil, M. Gaillard de Witt, Mme la baronne Morio de l'Isle, Mme Gaillard de Witt, etc. Citer ces modèles, c'est conclure.

M. Edouard Sain, plusieurs fois médaillé, a été décoré après l'Exposition de Philadelphie.

Étude pour *la Tarentelle*

VEYRASSAT

Une saveur très particulière se dégage des tableaux de M. Veyrassat, le peintre des chevaux de labour et des chevaux de halage. Qui ne connaît au moins une des toiles de l'artiste dont nous parlons? Tantôt c'est la cour d'une auberge, très gaie avec ses murs en briques et ses toits revêtus d'ardoises; un puits est à droite, enchevêtré de vigne vierge; l'auge pleine d'une eau claire se voit à côté; les chevaux s'y désaltèrent pendant que les charretiers, assis sur le dos d'un des travailleurs, échangent quelques propos avec la fille d'auberge trônant au sommet de son escalier de six marches; un chien rode en s'étirant et des pigeons domestiques tournoient lourdement dans l'espace. Une grande quiétude enveloppe le sujet dont nous venons de donner une idée, et de la simplicité voulue qu'y a mise le peintre découle une espèce de

poésie familière qui n'est pas sans charme. D'autres fois il dira le retour des champs au déclin du jour; encore des chevaux de trait revenant par couples, traînant péniblement les jambes brisées par la marche dans la terre labourée ou par l'effort qu'il a fallu faire pour tirer sur le chemin empierré le lourd chaland chargé de bois ou de barriques. M. Veyrassat a également pour les maréchaleries le goût des frères Lenain, non pas pourtant avec la forge qui rougeoie et le marteau qui s'abat sur le fer se modelant sur l'enclume. Ici le métier s'exerce plus simplement, dans une ruelle de village, sous la lumière crue d'un soleil de midi. Quatre forts chevaux sont attachés à la porte de la maréchalerie; deux ouvriers ferrent un d'eux, solidement membré et qui doit être vaillant à l'ouvrage; son camarade de géhenne tourne mélancoliquement la tête: çà et là des poules picorent. Par la porte de la maison on entrevoit l'enclume et tous les accessoires du métier. Dans la suite de scènes d'une intimité toute rustique qu'a signées M. Veyrassat, nous nous arrêtons avec plaisir, surtout devant ceux qui dégagent une impression vraie, une sincérité attachante. A ce titre, *Un Bac* mérite d'être signalé. Tout est calme dans ce tableau d'une vérité très intense et d'un naturalisme très juste et très bien exprimé.

La poésie est dans tout; l'idéal enveloppe tout. Peu importe la simplicité du thème choisi si l'artiste y met un peu plus que la nature en y faisant entrer une parcelle de ce qu'il a dans le cerveau et dans le cœur. M. Veyrassat est un poète tout aussi bien que celui qui peint Pégase, coursier ordinaire de la Muse; plus poète même, puisqu'à des conceptions très réelles, puisqu'à des créatures assurément terre à terre, sans noblesse apparente, sans destinée privilégiée, il imprime une allure intéressante, il fait jouer un rôle attirant; et cela tout bonnement, sans discours apprêtés, sans panaches et sans grelots. Il peint la vraie vie rurale, le labeur sain et réconfortant, avec la seule ambition d'une note juste. Il y a réussi. Comment? Ah! oui, comment? c'est l'éternelle question qu'on adresse aux artistes, qu'on nous demande de résoudre. Nous allons, pour M. Veyrassat, tâcher de contenter les curieux.

Notre peintre est né à Paris le 12 avril 1828. Son père étant bijoutier, il dut commencer le même état tout en suivant les cours de dessin et de sculpture de l'école Belloc. Il travailla aussi chez Dupuis, où il se lia avec Protais, Mazerolle, Ulmann et d'autres jeunes gens. Decamps fut son premier guide pour la peinture, l'encourageant et le censurant

tout à la fois, mais en somme, lui donnant des conseils d'ami, lui traçant avec la merveilleuse lucidité de sa pensée tout un programme à suivre. Faustin Besson, qui vient de mourir, et Couture mort aussi, s'intéressèrent également aux débuts de M. Veyrassat. Ce dernier, que la misère talonnait, ne voulait pas se rendre, et sentant que la peinture offrait trop peu de ressources pour un débutant, il la délaissa pour un temps et se mit à graver à l'eau-forte. Ses tentatives furent heureuses. L'*Artiste* lui ouvrit ses portes et la maison Hachette lui commanda dix-sept planches d'après les dessins de Bida pour l'illustration de la Bible. Ce fut un succès, et la réputation du jeune graveur s'établissant, il put revenir à ses premières amours, la peinture, aidé cette fois par Daubigny et par Edouard Frère. Il alla alors s'installer à Ecouen, où il fit ses premières compositions agrestes, tantôt des paysans au labour, tantôt des moissons, telle, par exemple, la toile dont nous avons sous les yeux une très belle gravure. Les blés sont coupés, les gerbes ont été bottelées, la meule s'élève lentement. Les moissonneurs sont au repos, deux assis, un troisième se désaltérant à même la cruche de cidre. Une charrette est proche la meule, avec ses deux chevaux placides en dépit des taons qui les harcèlent. A droite, une autre meule, couronnée celle-là, abritant de son ombre les travailleurs faisant la méridienne. C'est une superbe page de nature, grande en dépit des motifs qui s'y trouvent, auguste parce qu'elle célèbre la fécondité de la terre, mère et nourrice!

Parmi les nombreux tableaux que M. Veyrassat a exposés, nous mentionnerons : *Les Bureurs de cidre*, *Moissonneurs* (1850); *Paysans allant aux champs* (1855); *Les Glaneuses, Goûter à l'ombre d'une meule* (1857); *Chevaux de halage, Maréchal Ferrant* (1859); *Un Bal* (Musée de Lyon), *Relais de chevaux* (1861); *l'Abreuvoir du port Saint-Renaud*, Musée d'Alençon (1863); *Laveuses près de Saint-Jean-de-Luz*, Musée de Béziers (1865); *l'Abreuvoir*, Musée de Pau (1866); *Retour du labourage* (1869); *Relais de chevaux de halage* (1872); *Charrette en forêt* (1874); *le Puits* (1875); *la Foire de Sainte-Catherine*, Musée de Pesth (1878).

M. Veyrassat, qui a obtenu une médaille de deuxième classe en 1872, a été nommé chevalier de la Légion d'honneur en 1878. Comme graveur, il a reçu des médailles en 1866 et en 1869.

Chevaux à l'abreuvoir

C. COROT

Il y a environ une quinzaine d'années, un soir d'été, vers cinq heures, — nous précisons — nous nous trouvâmes, Corot et nous, presque seuls dans les galeries de Durand-Ruel, installées à cette époque rue Laffite et rue Le Peletier. Il y avait exposé, comme dans le temple de l'art, les merveilles de nos peintres modernes. Jugez-en au dénombrement ; de Delacroix : l'*Amende honorable, les Foscari, les Convulsionnaires de Tanger*, des *Chevaux à l'abreuvoir* et toute une suite de fauves et de fleurs ; de Millet, *l'Angelus;* de Théodore Rousseau, des forêts shakespeariennes et des prairies prestigieuses ; et enfin, de Corot : *Sodome* et *Macbeth et les Sorcières !* Nous passons sous silence des toiles de moindre importance.

Corot marchait lentement, pensif, presque ému, saluant les chefs-d'œuvre rassemblés là, et épanchant son admiration en interjections colorées. Il avait des mots exquis dans leur simplicité pour peindre ses impressions : et quand les mots, trop tassés dans sa pensée pour sortir

facilement, lui faisaient défaut, il se tournait vers nous et nous serrant la main à la broyer, nous disait : « C'est du nanan, ça, mon cher ami. »

Devant *Sodome* et devant *Macbeth*, il s'arrêta, souriant ainsi qu'on fait quand le hasard jette devant vos regards un être aimé qu'on n'a pas vu depuis longtemps; et toute sa physionomie parut s'illuminer, sa lèvre avec une moue expressive murmurait des paroles qui ne s'échappaient pas ; ses bons yeux se voilaient de larmes ; et pour cacher la sensation qui se produisait en lui, il alla brusquement à une autre partie de l'exposition, non sans avoir jeté un : « Au revoir mes enfants ! » où la joie du rêve réalisé, la fierté de l'idéal atteint, mêlaient aux sourires des succès conquis, les mélancolies des longues luttes soutenues. Quand nous nous quittâmes, nous aurions voulu embrasser ce vieillard auguste, qui avait à la fois le génie et la probité de l'art.

Quinze ans ont passé depuis cette circonstance inoubliable pour nous, et Corot est mort, et ses œuvres grandissent et s'élèvent jusqu'aux cimes inaccessibles du bon et du beau. Nous l'avons trop aimé et trop admiré, pour pouvoir écrire sur lui une étude biographique. Des détails, des dates, des souffrances à rappeler, des triomphes à constater, voilà ce que tous les critiques ont tenté d'exprimer, ce que quelques-uns ont réussi à faire comprendre à la foule. Il nous sera permis à nous, qui avons toujours été du côté des méconnus, de rappeler ce que nous écrivions au lendemain de la mort de Corot, de ce maître qui n'a pas d'équivalent et qui, à une époque qui comptait des Rousseau, des Dupré, des Millet, des Troyon, des Diaz, des Daubigny, fut grand à côté des grands.

Millet et Corot venaient de mourir et dans un même article nous les réunissions fraternellement et nous disions :

« Entre Millet et Corot, il est impossible de ménager une transition. Ces deux adorateurs de la nature, ces deux paysagistes, sont aux antipodes l'un de l'autre. Le premier, ainsi que nous l'avons laissé pressentir, n'a entrevu le mystère de la terre qu'avec l'œil du philosophe bronzé à la rude école de l'adversité. Le second, tout au contraire, l'a sans cesse regardé en poète. L'un fut un artiste besogneux, l'autre put être dès le début, devint ensuite un indépendant. Aussi de ce livre infini qu'il avait à déchiffrer, n'a-t-il tiré que le miel, laissant l'absinthe (sans s'en douter, car sans quoi il eût interverti les rôles) à son compagnon de luttes.

» Il y eut pendant un temps, le temps de l'initiation, plus d'une heure de doute, et qui sait? de découragement chez Corot. Ce « bonhomme » fut un révolutionnaire inconscient, hésitant entre Lapito, Aligny, Delaberge et les aspirations qui s'emparaient de la jeune école. « L'être » ou le « ne pas être » de Shakespeare le tourmenta plus d'un soir, avec d'autant plus de raison que Delaberge qu'il vit à l'œuvre, ne manquait ni d'audace, ni de ténacité, ni de vigueur. Et puis, au loin, déjà résonnaient les appels de ceux qu'on nomme des fous, des Constable, des Paul Huet, des Th. Rousseau, des Dupré, des Diaz, des Troyon! Le peintre sentait en lui comme un démon qui le chassait hors des villes, qui le guidait vers les bois ombreux, qui le faisait s'asseoir à l'heure du crépuscule, au bord d'une rivière, appuyé au tronc rabougri et déjeté d'un saule à l'abri tutélaire. Une voix l'attirait, voix de sirène qui lui ménageait des jouissances inéluctables. Sur ces entrefaites, il partit pour l'Italie, ignorant de tout parce qu'il voulait trop savoir, désireux d'essayer ses forces, impuissant à les dépenser.

« J'avais passé, dit-il, deux hivers chez M. Berton, apprenant si peu de chose qu'à peine arrivé à Rome, je ne pouvais me tirer du moindre croquis. Deux hommes s'arrêtaient à causer ensemble : je les crayonnais en détail, par exemple; ils se séparaient et je n'avais que des morceaux sur mon papier; des enfants étaient assis sur les marches d'une église : je commençais, la mère les appelait; mon livre se serait ainsi rempli de bouts de nez, de mèches de cheveux; je pris la résolution de ne pas rentrer chez moi sans un ensemble, et j'essayai pour la première fois du dessin par masses, dessin rapide le seul possible, et qui, du reste, est une des notes dominantes de nos modernes. Je me mis donc à circonscrire en un clin d'œil le premier groupe venu : s'il restait peu de temps en place, j'en avais au moins pris le caractère général, la désinvolture; s'il stationnait, je pouvais arriver au détail. J'ai fait beaucoup de ces exercices, et il m'arrive même d'arrêter en quelques traits les ballets et les décors de l'Opéra dans le fond de mon chapeau. »

» L'homme qui se juge ainsi a su résumer dans son œuvre tous les dons qui caractérisent les peintres de race. On l'a vu, tour à tour animer un paysage désert et humaniser une figure isolée, perdue dans l'immensité de l'infini. Tantôt il a baigné d'une poésie antique, que seul il pouvait interpréter, des vues saisies aux environs de Paris et qu'on eût dit prises dans la campagne de Rome. La silhouette d'Horace ne se profilait pas à l'horizon, mais des chants semblaient s'accrocher à chaque buisson, frissonner à la surface liquide de chaque ruisseau! Et magie d'un pinceau qui sut tout oser et tout rendre, ce paysage cher aux buco-

Etude dans la forêt de Compiègne, 1838
Dessin appartenant à M. Robaut

Paysage au fusain, 1858
Dessin appartenant à M. Robaut

liques était précédé ou suivi d'une page bien rustique, « fleurant » l'odeur des genêts avec celle du fumier ! Et alors le bois sacré, le bocage conventionnel, la nymphe furtive, la ronde sacrée au fond des forêts amoureuses devenaient le bois de Clamart. On y cueillait la noisette encore verte et les baisers ardents, dans une apothéose de soleil perçant de ses flèches d'or l'épaisseur de la feuillée.

» Corot prêtait à ses figures tout ce qui lui passait par l'esprit. « Voyez, disait-il à un de ses amis, la bergère adossée à l'arbre ? elle se retourne vivement, elle entend un mulot remuer dans l'herbe. » C'est encore lui qui racontait ceci :

« Après mes excursions, j'invite la Nature à venir passer quelques jours chez moi ; c'est alors que commence ma folie ; le pinceau à la main, je cherche des noisettes dans le bois de mon atelier ; j'y entends chanter les oiseaux, les arbres frissonner sous le vent, j'y vois couler les ruisseaux et les rivières chargés de mille reflets du ciel et de tout ce qui vit sur les rives ; le soleil se couche et se lève chez moi. »

» Il n'y avait rien d'exagéré dans ce propos légèrement humoristique. Ce maître regretté avait comme enfermé la nature dans les parois du réduit d'où il lançait ses chefs-d'œuvre qu'il ne datait plus de Volterre, de Manico ou de Subiacco. Il leur préférait « les peupliers fins ou légers comme des plumes, les ciels gris et doux de Ville-d'Avray, les vertes prairies de la Normandie, les rivages et les eaux tranquilles de Villeneuve-Saint-Georges. »

» A force de voir, de sentir, de rendre ce que ses regards avaient perçu, ce que son âme avait éprouvé, il a atteint les sommets redoutés où demeure le génie ; et il est devenu un des premiers peintres de ce beau siècle qui s'appellera pour la postérité, le dix-neuvième siècle ! C'est qu'il ne se contentait pas d'imprégner ses toiles du charme de son pinceau ; il leur donnait encore un sentiment admirable. C'était ou le sentiment religieux des bois édeniques, ou l'épouvante des colères divines, ou l'effarement des décrets de la Fatalité. Dans l'une, un Panthéisme latent lui faisait mêler aux jeux des Hamadryades et des Faunes, la grande voix des buissons, des arbres, des rochers. Et il semblait que le cri sinistre qui troubla naguère les rives enchanteresses de la mer Egée : le grand Pan est mort ! vint s'éteindre comme un soupir douloureux au milieu des clairières qu'argentait la douce et paisible lumière de la lune ; et au loin, dans un horizon de soufre et de feu, Sodome s'écrou-

lait pierre à pierre, pendant que Loth et ses filles, fuyant la ville maudite, laissaient derrière eux cette statue de sel, témoin irrécusable de la colère du ciel ; et dans une autre page sublime, voici venir Macbeth campé sur un cheval noir, encore enveloppé d'un manteau que l'ouragan tord et déchire, et salué au passage par les sorcières, lui répétant : « Macbeth, tu seras roi ! »

» Et tout cela passait inaperçu comme passaient les œuvres de la nouvelle époque. Le public regardait sans comprendre et s'en allait vers les autels que le feu sacré ne daignait plus embraser. Si bien que Corot pouvait laisser s'échapper cette plainte au lendemain de la vente inespérée d'un de ses tableaux : « Je suis fâché de cet achat, j'avais la collection complète (1). »

Corot était né à Paris en juillet 1796. Il exposa au salon de 1827 ses premiers ouvrages : *Vue prise à Narni, la Campagne de Rome*. Parmi ses tableaux les plus remarquables, on cite : *Vue d'Italie* (1834) ; *Souvenir des environs de Florence* (1839) ; *la Danse des nymphes ; le Christ au jardin des Oliviers* (1849) ; *Soleil couchant dans le Tyrol* (1850) ; *Souvenir de Marcoussy, Effet de matin, Soirée* (1855) ; *l'Incendie de Sodome, Nymphe jouant avec un amour, le Concert, Soleil couchant* (1857) ; *Dante et Virgile, Macbeth, Idylle, Tyrol italien, Etudes à Ville-d'Avray* (1859) ; *Soleil levant, Orphée, le Lac, Souvenir d'Italie, le Repos* (1861) ; *Etude à Méry* (1863) ; *Souvenir de Morte-Fontaine, Coup de vent* (1864) ; *le Matin, le Lac de Némi* (1865) ; *le Soir, la Solitude* (1866) ; *Saint-Sébastien, les Ruines du château de Pierrefonds* (1867) ; *un Matin à Ville-d'Avray* (1868).

Corot avait obtenu une deuxième médaille en 1833, deux premières en 1848 et 1855, une deuxième à l'Exposition universelle de 1867. Décoré de la Légion d'honneur en 1846, il a été promu officier le 29 juin 1867.

(1) *Musée des Deux-Mondes, 1875.*

Academie à la mine de plomb
Dessin appartenant à M. Robaut

ANTOINE VOLLON

OLLON est un admirable artiste, quelque chose comme un Chardin s'épanouissant dans un milieu plus mouvementé que celui qu'offrait le dix-huitième siècle. Il nous vient aussi de Lyon, une des villes de France qui ont enfanté le plus d'hommes célèbres. C'est sur les bancs de l'École des Beaux-Arts de la capitale du Rhône qu'il a bégayé les premiers rudiments de la dure profession qu'il devait suivre. M. Vollon a aujourd'hui quarante-neuf ans. Il est renommé et il est timide. Nul ne peut se vanter de l'avoir souvent entrevu là où vont les mondains ou les intrigants. Son atelier est muré comme une cellule. Sa vie est discrète. Pourtant, nous savons combien il a lutté, souffert et pâti sans désespérer. Un sentiment supérieur aux nécessités matérielles le soutenait. Il a tout tenté et tout réussi. Avant la nature morte, il a peint des sujets religieux que nous connaissons, sur lesquels a passé la flamme de Ribera. Il a montré dans tout ce qu'il a

essayé qu'il possède la science du dessin, la magie de la mise en scène, la couleur vibrante et chaude de l'artiste de race. De 1864 à 1880, il a produit chefs-d'œuvre sur chefs-d'œuvre. Volontiers on lui eût dit, en modifiant le vers de Boileau à Louis XIV : « Grand roi, cesse de peindre ou je cesse d'écrire. »

Il nous paraît intéressant de rappeler ici la liste des toiles ou panneaux de M. Vollon exposés aux divers Salons. En 1864, une vigoureuse étude de nature morte : *Art et Gourmandise ;* — en 1865, *Intérieur de cuisine ;* — en 1866, *Retour du marché, le Singe à l'accordéon* (musée de Lyon) ; — en 1867, *Poissons de mer, Raisins du Midi ;* — en 1868, *Curiosités, Portrait de Pierre Plachat, Pêcheur de mer près du Tréport ;* — en 1869, *Après le bal ;* — en 1870, *Un coin de mon atelier, Poissons de mer.*

Viennent ensuite après la guerre : en 1872, *le Jour de l'an, le Chaudron ;* — en 1874, *Coin de halle ;* — en 1875, *le Cochon, Armures ;* — en 1876, *Femme du Pollet ;* — en 1878, *le Casque d'Henri II, Espagnol ;* — en 1880, *Courges.*

Autant de morceaux superbes enlevés avec une verve et une vérité admirables. Que M. Vollon peigne des fruits, des armes, des bibelots, des ustensiles de cuisine, des poissons ; qu'il s'attaque à la nature animée, souffrante, comme *la Femme du Pollet ;* qu'il montre cet Espagnol assis sur un coin de table, qu'on regardait tant à l'Exposition universelle de 1878 ; qu'il rende l'aspect d'un carrefour de Paris, la perspective des quais de la Seine, les horizons embrumés de certains paysages de la banlieue, il fait preuve du même accent hautain, de la même largeur d'exécution, de la même maîtrise de main. Il tient des Espagnols par le génie particulier avec lequel il interprète, sans les copier, tous les aïeux de son art. Sa touche est comme une empreinte dont il glorifie le morceau de toile blanche sur lequel il la pose. Il vaut mieux signer du bout de sa brosse que du pommeau de son épée !

Animer un chaudron, une cuirasse, un casque, donner un accent à un poisson, faire saillir les cuivres d'une batterie de cuisine, prendre des fruits et les rendre savoureux, entasser les bonbons, les oranges, les sucreries, cela paraît banal pour qui ne s'arrête qu'au trompe-l'œil ; cela semble génial pour qui voit les dessous de l'art. Tous les accessoires qui servent à composer ce qu'on appelle la *nature morte* ont leur vie propre, leur signification, leur poésie. L'art agrandit, élève tout ce

qu'il touche. Jules Dupré dit justement : « Rien n'est bête comme un chou qui n'est pas peint par Chardin ! » Et cela est vrai. Tout a son idéal, le plus humble de même que le plus élevé. L'art seul le délimite.

M. Vollon prouve la justesse de notre réflexion. Il a horreur du banal, du trivial. Il met un rayon dans l'ombre la plus épaisse, une passion attirante dans la nature la plus déshéritée. Il nous intéresse avec un rien ou il nous poigne avec un être humain. Vous rappelez-vous *la Femme du Pollet?*

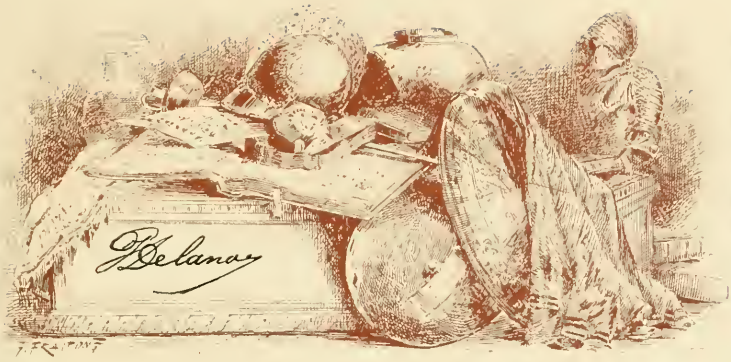
Elle s'en va sur la grève, cette créature pétrie de misère et de souffrances, indifférente et fière tout à la fois, portant ses guenilles rendues humides par l'embrun de la mer, comme une reine porte ses ajustements de brocart et d'or. De la femme elle a perdu tous les charmes et toutes les douceurs; mais c'est une héroïque rude à la peine, stoïque devant le malheur. Elle a dû tant souffrir que ses yeux n'ont plus de larmes à verser. Qu'importent le temps qu'il fait, la fatigue qui la brise! Elle marche sans relâche avec son panier vide qui se balance sur son épaule et qu'elle rapportera plein si la pêche est bonne. Elle court, elle vole, la vaillante! sans s'inquiéter de ses pieds nus que meurtrit la galoche, de ses jambes rougies par l'eau salée, de ses seins flétris que viennent mouiller les vagues en se brisant. Elle est vraie à en attendrir un philosophe.

Si, de la figure troublante dont nous venons de parler, nous passons au *Chaudron* du Salon de 1872, dont nous offrons la reproduction dans ce numéro, nous redirons que c'est une merveille de couleur et de vérité. L'intérieur cuivré reluit « en pleine lumière, avec des reflets de rayons solaires. On serait tenté de jeter dans ce chaudron toutes ces salades, ces raves et ces moules amoncelées autour. Une ménagère hollandaise se mirerait dans ce cuivre propre avec une coquetterie satisfaite. Il y a encore là des oignons et des harengs peints à miracle. Deux gros poissons, un rouget et un bar, reposent, avec la lourdeur de la chair morte, sur ce sol de cuisine. »

L'on serait tenté de dire d'eux ce que Diderot écrivait de la *Raie dépouillée*, de Chardin : « C'est la chair même du poisson, et l'aspect même de la chose n'affecterait pas autrement.

M. Vollon a été médaillé en 1865, 1868, 1869 et 1878, où il obtint une première médaille à l'Exposition universelle. Décoré de la Légion d'honneur en 1870, il a été fait officier en 1878.

Paysage au fusain.



HIPPOLYTE DELANOY

Dans ce volume, après Vollon, il nous a paru intéressant de faire connaître M. H. Delanoy qui, à deux reprises différentes, s'est montré artiste de grande valeur et de grand avenir. Il est juste d'expliquer comment ce jeune homme est entré dans la carrière. Disons tout de suite qu'il chasse de race. Son père, que la nature de ses travaux a éloigné des salons annuels et des expositions périodiques ouvertes en dehors de ces exhibitions, est quelqu'un à une époque où tant de gens sont tout le monde. La décoration est son domaine et on lui doit des spécimens nombreux répandus dans quantité de monuments publics. Pendant de longues années il a, sous l'impulsion de Denuelle, qui fut un des premiers peintres décorateurs de ce temps-ci (quelque chose comme le rival de Galland), dirigé les travaux confiés à ce maître, tant en France qu'à l'étranger. C'est ainsi que pendant un séjour à Glascow (Écosse), il eut son fils

H. Delanoy, le même qui nous occupe en ce moment. Dire les premières années de l'enfant, ses premiers goûts, ses essais précoces, nous ne le tenterons pas. M. H. Delanoy eut la jeunesse de tous les bambins et ce ne fut guère que vers treize ou quatorze ans que son père songea à son avenir. Tout naturellement il rêva d'en faire un peintre. Un peintre ! Que de soucis, que d'appréhensions, que de luttes avant d'arriver à cette détermination ! Un peintre ! Il y en a tant ! et il y a si peu d'artistes ! M. Delanoy père n'hésita pourtant pas à lancer son enfant à l'aventure. Pour débuter, il le mit à l'école des Beaux-Arts de Lyon, où ses travaux le retenaient, puis, forcé de revenir à Paris, il obtint de Gleyre la faveur de ses enseignements pour le futur peintre. Hélas ! cet atelier que dirigeait un homme de haute pensée devint presque un tombeau pour M. Delanoy, caractère indiscipliné, rêvant au côté véhément de la nature bien plus qu'à son aspect noble. Songez que là on n'admirait que le trait, que le contour, que le style. Toutes les lignes du corps humain semblaient limitées par des fils de fer. Pas d'ombres, pas de recherches anatomiques, pas de musculatures, pas de vie : de la noblesse copiée sur les thèmes antiques. Et la vie grouillante du dix-neuvième siècle roulait ses flots de passions autour de l'atelier de Gleyre sans l'ébranler. M. H. Delanoy resta dans cette catacombe durant une année, luttant contre les modèles gelés qu'on lui donnait à copier et désapprenant au fur et à mesure qu'il apprenait.

Au bout de ce stage, Gleyre un jour prit à part son jeune élève et lui tint un discours dépourvu d'artifices : « Mon enfant, lui dit-il, je crois que votre père s'est trompé sur votre destinée, et qu'en vous vouant à la peinture, il s'est mépris sur vos capacités. Vous devez avoir des velléités de sciences exactes, et les mathématiques me paraissent la voie qui vous attend. Abandonnez donc l'art pour lequel vous n'êtes pas doué et marchez vers le chiffre, qui est le moteur du siècle. » C'était signifier avec emphase à l'élève indocile à l'unité classique son expulsion d'un temple où ses sacrifices étaient stériles. M. H. Delanoy prit son carton, ses crayons, et, tout penaud, vint conter l'aventure à son père, occupé à ce moment-là de la décoration de la Trinité avec Jobbé-Duval et F. Barrias. Vous pensez comme ce trio de chercheurs d'idéal dut jaser de l'événement sans pourtant s'en attrister. F. Barrias spontanément s'offrit pour recommencer l'éducation du fils de son ami ; il le remit au dessin, non plus à l'enveloppe du corps humain, mais à son ossature, au méca-

nisme qui le fait agir, et, en quelques mois, du débutant timide, timoré, il fit un élève chercheur et surtout oseur. M. H. Delanoy progressait sans se décider à aborder de front le genre qui l'attirait : la nature morte. Il aimait les fleurs, les plantes, les vases autour desquels se jouent quelques rondes antiques, le livre ancien, l'épée de combat, le casque flamboyant, la cuirasse fleurdelysée, ce qui vit dans les choses inertes. Un ancêtre surtout le passionnait : Chardin ! et il rêvait de l'imiter. Nous nous souvenons qu'en 1868 un dessin timide, des plantes et des fleurs, nous avait frappé. En 1869, un morceau de peinture fut l'essai de cet incertain dans la route qu'il ambitionnait de suivre. En 1870, il eut des pommes rouges et un *Coin de Jardin ;* cette dernière toile est à San Francisco.

La guerre vint, le désastre s'accentua, et M. H. Delanoy, qui avait vingt-trois ans (il est né le 8 octobre 1849), servit son pays. Après la guerre il entra dans l'atelier de Bonnat.

Néanmoins un peu de découragement s'emparait de M. H. Delanoy qui oscillait d'un maître à un autre sans trouver celui qui devait le transformer. Heureusement qu'un hasard le mit en rapport avec Vollon, ce Chardin moderne, cet admirable praticien, et que, grâce à ses conseils, un notable changement se manifesta dans sa manière. On le remarqua en 1877 quand l'artiste exposa *Orgueil et Impudence. Le Déjeuner sur l'herbe* date de 1878 ; il est au musée de Lyon. *Le Butin de guerre*, même année, est au musée de Besançon. En 1879, signalons *Don Quichotte,* au Palais-Bourbon, et *le Coran*, deux pages superbes : en 1880, *le Cellier de Chardin* et *la Force prime le droit :* une épée passée à travers les feuillets du livre de la Loi ; ce dernier à madame de Lesseps ; et enfin, en 1881, *la Table du citoyen Carnot,* à M. Turquet, et *Confitures de cerises,* à M. Allou.

Telle est, résumée brièvement, la vie de M. H. Delanoy, un tout jeune artiste, un peintre de tempérament — un maître de demain.

Chez Don Quichotte.

LÉON BONNAT

La vie de M. Bonnat peut se diviser en plusieurs phases bien caractéristiques qu'ont marquées les diverses manières de l'artiste. Peinture religieuse, genre, peinture d'histoire et portraits, il a tout essayé et tout réussi.

Frédérico de Madrazo, qui fut son maître, l'encourageait plutôt au genre, mais le tempérament du jeune homme, que la fréquentation des Espagnols avait développé, l'entraînait vers des sommets plus élevés. C'est ainsi qu'en 1859 il peignait *le Bon Samaritain;* en 1862, *Ève retrouvant le corps d'Abel;* en 1863, *Saint André en croix;* et ensuite *Paysans napolitains devant le palais Farnèse.* Il rêvait aussi aux thèmes qui demandent une envolée superbe dans l'infini de l'art, et nous eûmes *Antigone conduisant Œdipe aveugle,* et *Saint Vincent de Paul délivrant des prisonniers.*

Déjà le maître se devinait, le chercheur se manifestait. Sur des pen-

sers antiques, il faisait des vers personnels, humains, allant à l'âme des foules ; et, recommenceur de thèmes souvent traités, il leur donna un accent vibrant et une vaillance qui parvinrent à les rajeunir.

M. Bonnat, sous ce rapport, n'est pas de son époque, ce dont il faut le féliciter. Il ne prise ni la mièvrerie, ni la grâce. Il voit souvent avec un œil brutal, véhément et tragique ; il estime que certaines douleurs ne sont pas faites pour les âmes veules, que certaines péripéties ne doivent pas charmer les petites filles. Il peint pour les intelligences ouvertes, pour les caractères bien trempés. Il croit qu'un cataclysme comme la mort du Christ, qu'un mystère comme l'Assomption de la Vierge, qu'un combat comme celui de Jacob et de l'Ange, choc de l'idée et de la matière, sont des épisodes hautains qu'il faut voir d'un sommet et non de bas. Il a le mépris de la foule et ne désire que l'estime de ces « quelques-uns » qui suffisent à l'ambition et à la gloire d'un homme. Aussi, rien jusqu'à présent ne l'a fait dévier de sa route poursuivie farouchement en dépit des critiques, des difficultés, des obstacles. A le voir, on devine qu'il aime la bataille contre l'opinion publique. Presque Espagnol, il a la nervosité de ce peuple qui pousse la volonté jusqu'à l'entêtement, avec des dehors froids, presque timides. Pourtant la tête est volontaire et l'œil lance parfois des flammes. Quand on le regarde passer, on est tenté de le saluer, car à une époque où tout s'émousse, où tout s'effrite, où les ruines s'ajoutent aux ruines, il est bon d'acclamer un caractère.

Cette volonté que nous exaltons a permis à M. Bonnat, devenu à l'heure de sa dernière incarnation peintre de portraits, de présenter ses contemporains sous un jour très particulier et très puissant. Nous n'en voulons citer que cinq de ces privilégiés qui iront à la postérité en même temps que leur auteur ; ils s'appellent M. Thiers, M. Grévy et Victor Hugo ; elles se nomment Mme Pasca et la comtesse Potocka. Ennoblir M. Thiers paraissait difficile. Plastiquement il se prêtait peu à l'apothéose. Spirituellement il y allait de droit, car en France l'esprit est un souverain, monarque ou président de République, que rien ne peut détrôner.

Sous le rapport de l'esprit, de la finesse, M. Thiers était supérieur ; il le fut à un degré au moins égal sous le rapport du patriotisme. Sa conduite pendant la guerre, son voyage à travers l'Europe, les douleurs qu'il supporta, les angoisses qu'il connut devraient le rendre

sacré à nos yeux si, en ce pays, la reconnaissance n'était pas un vain mot. C'est le patriote que M. Bonnat a peint d'un pinceau délicat et fier. Avec M. Grévy il a procédé autrement, en atténuant tous les reliefs et en faisant ressortir le côté d'abnégation et de sagesse du premier magistrat du pays. C'est comme le gardien respectueux de l'autorité suprême qu'il a fixé sur la toile en lignes impeccables. Rien en dehors. Pas de fioritures, pas de panaches ; un trait lapidaire fermement indiqué. Tout l'intérêt est dans la physionomie bien saisie et d'une ressemblance frappante, miroir de l'honnêteté latente qui a été comme la base de la fortune politique de M. Grévy.

Après avoir largement portraituré deux spécimens de la Bourgeoisie française, M. Bonnat a eu le grand honneur de peindre un souverain de l'idéal, un poète qui nous fait l'égal de l'Angleterre vantant Shakespeare, un penseur, un philosophe que l'Europe nous jalouse : Victor Hugo ! Il l'a montré dans la familiarité touchante de son génie, avec sa belle tête qui respire la mansuétude, avec ses yeux qui appellent l'indulgence, qui réclament la justice. Tête d'aïeul auguste — l'aïeul d'un siècle !

Si, pour terminer, nous passons à présent aux portraits de Mme Pasca et de la comtesse Potocka, nous nous trouvons en présence de deux types bien différents, marqués l'un et l'autre du signe de l'aristocratie.

L'Art met une couronne fermée sur les fronts de marbre, tout comme l'aristocratie sur les fronts des patriciennes. La comédienne de même que la grande dame a une généalogie. Le théâtre a ses degrés que tout le monde ne peut franchir. La Beauté et la Grâce ont leurs cimes que de rares élues seules peuvent gravir. Ce sont là des nuances que M. Bonnat fait deviner tout en donnant un charme particulier, pénétrant et subtil à la comédienne, une attitude et des tours exquis à la grande dame.

Qu'ajouterons-nous à ce fugitif crayon d'un peintre de race ? Peu de chose, si ce n'est pourtant que tout en l'admirant, nous estimons avec non moins de sincérité son caractère d'homme et sa conscience d'artiste.

M. Bonnat a été médaillé en 1861, en 1863 et en 1867. Il a obtenu la médaille d'honneur en 1869, la croix de chevalier de la Légion d'honneur en 1867 et celle d'officier en 1874.

Portrait de Victor Hugo

CAROLUS DURAN

La brillante carrière de M. Carolus Duran est complexe. Ce n'est pas un de ces peintres qui se confinent dans un genre et n'en veulent plus sortir: c'est un artiste tenté par tout et digne de tout exprimer, de tout traduire; vrai tempérament d'un de ces inventeurs de la Renaissance qui ont mis sur chacune des œuvres qu'ils ont produites une marque, sorte de griffe du génie. Parti de rien, il est arrivé à la renommée en s'engageant dans des chemins hérissés d'entraves, bouleversés de précipices : il a passé en dépit des obstacles.

Nous aimons ces hommes de tempérament particulier qui se taillent un habit dans le drap de la gloire et qui le portent toujours sans l'user. Nous les estimons d'autant plus qu'ils sont les artisans de la célébrité qui descend sur eux.

M. Carolus Duran est né à Lille, en 1838. A huit ans, il entrait à l'Académie de sa ville natale pour en sortir à quinze ans. « Pendant le

laps de temps écoulé de son entrée à sa sortie, il étudia avec une ardeur qui émerveillait ses maîtres, passant tour à tour des cours de perspective à ceux d'architecture, d'anatomie et de peinture. »

En 1853, M. Carolus Duran vint habiter Paris. Ses journées s'écoulaient au Louvre, en face des maîtres dont les secrets semblent impénétrables ainsi que la pensée de la *Joconde*. Il les copiait, les recopiait, alternant parfois avec les antiques au marbre divin, au bronze impérissable, scrutant, analysant, se débattant contre le doute que les chefs-d'œuvre retournaient dans son cœur. A de rares instants, il allait dessiner chez Suisse qui tenait une académie; puis, rentré dans sa chambre de jeune homme, il peignait sans relâche, n'ayant pour modèles que les rares amis de sa misère. En 1858, il est pensionné par la ville de Lille, et, en 1861, il va à Rome avec l'aide de son département.

De Rome, il envoie *la Prière du Soir*, salon de 1863, qui lui valut une mention honorable, et *l'Assassiné*, salon de 1866, médaillé.

La peinture religieuse et la peinture d'histoire l'ont déjà tenté à l'époque où nous en sommes de sa vie. Plus tard il peindra le *Triomphe de Marie de Médicis*, plafond colossal rempli de qualités de premier ordre et qui n'a pas été apprécié comme il aurait dû l'être. Son heure viendra. Puis, une *Mise au Tombeau* qu'on verra au salon demain, humaine et tragique, avec des affres d'angoisse, des sanglots déchirants, comme Beethoven en mit dans ses symphonies. Que de rêves encore nourrit M. Carolus Duran, que d'ascensions à tenter!

Parmi les difficultés qu'il a eu à tourner, le portrait tient assurément le premier rang. Le portrait moderne tel qu'il le conçoit, s'entend; celui qui donne un cachet au sujet, qui édifie un piédestal sous le modèle, qui d'un visage reproduit fidèlement tire un morceau d'histoire. Ah! le portrait, quel thème admirable et terrible, attirant et farouche, oscillant entre la photographie et la vie. Le portrait! Mais ce n'est pas seulement le côté graphique d'un individu qu'il s'agit d'indiquer sur la toile, c'est son esprit, ce sont ses aptitudes, ses passions, son âme, ce je ne sais quoi qui fait que devant le Charles-Quint du Titien, le Luther d'Albert Durer, l'Érasme et l'Henri VIII d'Holbein, le Philippe IV de Velasquez, le Charles Ier de Van Dyck, on reste stupéfait d'admiration pour le génie des maîtres qui ont fixé là, en traits immortels, les caractères qui avaient posé devant eux.

A une époque qui n'a plus ni pourpoints, ni panaches, ni amours

violentes, ni péripéties sanguinaires, et dont le cadre s'est singulièrement simplifié, tout en enserrant pourtant bien des angoisses et bien des deuils intimes, il fallait un peintre de portraits aux « pensers nouveaux ». M. Carolus Duran l'a été et l'est sans conteste.

Le pourquoi de ses succès comme peintre de portraits est simple à expliquer. Il fait vivant; et il fait vivant parce qu'il *voit*. On sent que quand il a un *sujet* sous les yeux, il le scrute jusqu'à l'âme. D'un regard pénétrant, il saisit sa note dominante, et cette dernière devient le point d'appui de l'œuvre tout entière. Avec un tel peintre, pas de tricheries, de feintes, de sous-entendus. Tout est précis, défini, absolu, vrai jusqu'à la cruauté. Avec cela un mélange de délicatesse, de sentiment, de grâce, allant de pair avec ses emportements. De la femme moderne il fait un poème; de l'enfant il fait une chanson d'avril.

Que de noms à rappeler, que de chefs-d'œuvre à citer! Mme Feydeau, Mme de Pourtalès, la Dame à l'éventail rouge, les Enfants, l'Enfant bleu, Émile de Girardin, la Marquise Anforti, Mme Vandal et dix autres enlevés avec une science, une couleur débordante de flamme, une vie à la fois familière et mondaine, un tour particulier où l'intimité se complète par la représentation.

Toutes ces pages, où les contemporains et les contemporaines sont fixés en traits personnels avec un semblant de fougue, un mirage de figures d'autrefois, dus à la facture du peintre, restent dans la pensée dès qu'on les a longtemps regardées. Elles hantent nos cerveaux, nous suivent partout, ainsi que les œuvres écloses dans la main des artistes dont tout à l'heure nous évoquions les noms. Elles forment une sorte de galerie mystérieuse où les rêveurs épris de chimères irréalisables s'en vont porter leurs doléances et leurs admirations.

Nous aurions encore bien des compositions à dénombrer, bien des essais, bien des tentatives, bien des espérances à mentionner, bien des particularités à révéler, car le cycle embrassé par M. Carolus Duran est vaste et par cela même difficile à délimiter; mais nous voulons laisser un peu à l'imprévu et ménager même aux initiés les révélations que leur prépare un des plus brillants artistes de la seconde partie de ce siècle si fécond en génies.

M. Carolus Durand, médaillé en 1866, 1869, 1870 et 1878, a obtenu la médaille d'honneur en 1879. Il a été nommé chevalier de la Légion d'honneur en 1872 et officier en 1878.

Portrait de M. E. Montrosier

DELAPLANCHE

Le livret annuel du Salon donne, à M. Delaplanche, Duret comme maître. Ce Duret, sincère artiste, à qui Ingres visitant son atelier parlait ainsi : « On dit que vous avez de la fortune, jeune homme ; eh bien ! je ne vous pardonnerai jamais d'avoir mis un caleçon à votre figure. » Il s'agissait du *Danseur napolitain*. Nous qui cherchons nos sources autre part que dans les catalogues, nous croyons que le premier guide de M. Delaplanche fut Deligand, un mentor bien oublié aujourd'hui. Quoi qu'il en soit, Duret ou Deligand, l'éducation artistique de M. Delaplanche se fit dans des conditions normales. Il naît à Belleville, alors banlieue de Paris, le 28 février 1836, et, en 1852, nous le voyons entrer à l'École des Beaux-Arts. En 1858, il obtient le deuxième prix de Rome avec ce sujet : *Achille saisissant ses armes*, et en 1864, le premier avec cet autre thème : *Ulysse bandant l'arc que les prétendants n'ont pu ployer*. Avant d'en arriver à ce succès, M. Delaplanche avait déjà

exposé. Au Salon de 1861, il envoya un buste de jeune fille, et en 1863, un *Petit pâtre*. Après son prix, il part pour Rome, non sans appréhensions. L'entrevue avec Michel-Ange dut le terrasser ; les vestiges antiques conservés sur les monuments, dans les jardins, dans les musées durent jeter un peu de découragement sur son bel enthousiasme de commençant. Pouvait-il en être autrement ? Jugez qu'il partait de France avec des points de doctrine bien arrêtés en même temps qu'avec des idées personnelles dont le milieu d'où il sortait avait comme émoussé les angles, arrondi le tour et que subitement, sans transition notoire, il se trouvait dans une atmosphère particulière imprégnée du relent des siècles. Des colosses par le génie, anonymes ou connus, lui barraient subitement la route alors qu'il aurait voulu marcher droit devant lui vers la lumière. Cependant il se recueille, reprend ses sens, la libre possession de son individualité et se met au travail non sans terreur. Son rêve réalisé sera-t-il « table, dieu ou cuvette ? » Éternelle crainte des vrais artistes ! Que tireront-ils de l'argile, de la pierre ou du marbre ? Le bronze dans lequel leur pensée sera emprisonnée leur donnera-t-il la joie de la délivrance après les longs mois de gestation ? Doute qui terrifie les mieux trempés, qui écrase les plus vaillants.

De 1866 à 1869, M. Delaplanche, soucieux des obligations imposées aux prix de Rome, envoya plusieurs morceaux d'un beau style, d'une fière allure, d'un sentiment pénétrant. C'est ainsi qu'en 1866, nous vîmes de lui : *l'Enfant monté sur une tortue*, statue plâtre acquise par l'État et réexposée en bronze à l'Exposition universelle de 1867 ; en 1868, un *Pécoraro*, statue plâtre dont le bronze figura au Salon de 1869.

L'artiste, lentement mais sûrement, élargissait sa manière, donnait une plus vaste envergure à son imagination : on le sentait en mal de chefs-d'œuvre. *Ève après le péché*, marbre, Salon de 1870, fut sa définitive étape vers des horizons qui, durant de longs mois, avaient fui devant lui. Le morceau est à la fois simple et poignant. Il dit un drame, il circonscrit un symbole. Il restera comme une date heureuse dans la carrière de M. Delaplanche. Le *Messager d'amour*, gracieux comme un Prud'hon, et *Sainte Agnès*, qui affecte la simplicité des primitifs, datent de 1872 ; *Sainte Agnès* est placée dans l'église Saint-Eustache.

L'*Éducation maternelle* dont on put admirer le plâtre en 1873 et le marbre en 1875, marqua comme une évolution dans la route suivie jusque-

là par le statuaire. A la convention noble et altière succédait une espèce de naturalisme attendri, implanté dans nos mœurs par les Dubois, par les Mercié, par les Falguière, par les Chapu, et exprimé à la même époque, en Angleterre, par Dalou, alors exilé. A des figures figées dans la pompeuse convention, M. Delaplanche substituait une créature qu'un Millet ou un Jules Breton n'eût pas reniée : une mère, rien de plus. Une mère éducatrice et par cela même sublime. Vous vous la rappelez, vous la voyez chaque jour, car heureusement le bronze l'a popularisée. Avec le fruit de ses entrailles, l'enfant de son esprit, elle forme un groupe plein de sincérité et d'émotion. Cette femme de position modeste est bien mère. C'est d'un geste familier et d'une grâce exquise qu'elle semble protéger le fils à qui elle donne une seconde fois la vie, en le nourrissant du pain de la science. L'*Éducation maternelle,* acquise par l'État, est placée dans le square qui dépend de l'église Sainte-Clotilde. *Livie,* buste marbre, et *Agar et Ismaël*, groupe taillé dans la même matière, parurent en 1874; — le *Portrait de Mme Eugénie Doche*, buste plâtre, en 1875; — la *Musique,* statue plâtre, en 1877. On revit cette dernière sous les espèces du marbre en 1878, en même temps que la *Vierge au lys*, cette charmante restitution d'un archaïsme plein de foi qui fait songer à un panneau de Memlinc.

Indépendamment de la suite d'œuvres dont nous venons de rappeler les titres, M. Delaplanche a produit des sujets allégoriques, d'une allure distinguée, notamment pour le fronton de l'Opéra les statues de la *Charpente* et la *Terrasse ;* pour l'église Saint-Joseph, à Paris : *Saint Joseph, l'Enfant Jésus et la Vierge.*

Trois fois médaillé en 1866, 1868 et 1870, M. Delaplanche a obtenu une médaille d'honneur en 1878 et une première médaille à l'Exposition universelle. Il est décoré depuis 1876.

L'Afrique

FREMIET

BARYE qui fut un des plus admirables artistes de ce siècle, et qui avec Rude tient la tête de toute la phalange de sculpteurs qui se manifesta de 1820 à 1850, était, quand il est mort, professeur de dessin au Muséum d'histoire naturelle. Il fut remplacé dans sa chaire par M. Fremiet, qui joint à un talent très personnel et à une exécution hardie une science indiscutable. Comment pourrait-il en être autrement d'un homme dont toute la carrière a été employée à étudier et à exprimer la structure des êtres, les diversités qui éloignent, les affinités qui rapprochent, les particularités qui différencient les espèces, les classes ou les races?

Nous nous sommes laissé dire que, tout jeune, M. Fremiet entra comme dessinateur d'anatomie chez un peintre du Muséum aux appointements de *cinq* francs par mois. Eh! cinq francs par mois, vers 1835, cela constituait de jolis menus plaisirs pour un commençant! Il est vrai qu'il y gagnait de plus le droit d'entrer à toute heure du jour dans la ménagerie, et qu'il put ainsi étudier complètement tous les animaux qui la

formaient. Il acquit ainsi une connaissance profonde des habitudes et des mœurs des hôtes bruyants au milieu desquels il vivait.

Il eut ensuite l'inappréciable bonheur de devenir l'élève de Rude. Avec un tel maître il apprit assez rapidement les traits primordiaux de la sculpture, les lignes qui donnent ou la grâce, ou l'harmonie, ou le mouvement aux corps. Il sut aussi de ce génie comment on anime l'argile, comment on rend souple la pierre et chaud le marbre sous les étreintes invisibles de la pensée.

M. Fremiet profitait des conseils que Rude lui donnait, des enseignements pleins de clarté qu'il laissait lentement descendre dans son cerveau. Le démon de l'art le possédait tout entier, si bien que le soir, après la journée faite, il s'enfermait dans son atelier personnel et qu'il y travaillait avec acharnement. Entre temps, il composait et exécutait des morceaux de sculpture pour des confrères sans scrupules qui les signaient et en tiraient profit. Il travailla aussi pour le musée Orfila qui eut de lui des pièces anatomiques en plâtre peint. Que ne fit-il pas ? On le vit *peintre de la Morgue* pour raccorder sur les cadavres les taches de décomposition qui auraient pu être prises pour des défauts dans l'embaumement. Ah ! l'éternel roman comique de la misère dont les scènes se déroulent autre part que sur le chariot de Thespis ! dont les réalités semblent des chimères tant elles ont l'air invraisemblable !

M. Fremiet connut, comme la plupart des artistes, les misères des débuts, les découragements des commencements, les critiques et le reste... Il n'a eu ni privilèges, ni bonheurs insolents. Il a lutté et il s'est mûri dans la lutte.

Tout d'abord il est sculpteur animalier ; il deviendra ensuite créateur en restituant avec une sorte d'intuition de voyant les types disparus, les caractères un peu obscurcis par la brume des siècles évanouis. Il fera enfin des œuvres monumentales d'un sentiment décoratif plein de grandeur.

Ce vaillant travailleur a un bagage considérable dont nous allons rappeler ici quelques parties.

En 1847 il envoya pour la première fois au Salon : une *Gazelle*, plâtre ; — en 1848, *Chatte et ses petits*, marbre, *Chien blessé* (Musée du Luxembourg) ; — en 1850, *Retiaire étouffé par un ours*, et plusieurs autres sujets : *Chiens, Chats*. Nous citerons également sans fixer les dates : *Cheval à l'abattoir*, grandeur naturelle ; *Cheval saltimbanque ;*

Gorille enlevant une femme; Cavaliers gaulois et romains (Musée de Saint-Germain); soixante-dix statuettes militaires qui furent brûlées aux Tuileries; *Cheval Neptune*; *le duc d'Orléans* (XIVe siècle), Musée de Pierrefonds; *Statue équestre de Napoléon Ier*, érigée à Grenoble. Quoi encore? Des travaux aux Tuileries et au Louvre; huit chevaux marins à la fontaine de l'Observatoire; *Faune et Ours*, marbre, Musée du Luxembourg; près de cent statuettes de figures et d'animaux; *Homme de l'âge de pierre*, jardin du Muséum; *Jeanne d'Arc à cheval*, place des Pyramides; *Jeanne d'Arc en prière; Saint Grégoire*, statue marbre au Panthéon; *Eléphant*, Trocadéro; *Éléphant enlevant un nègre*, groupe marbre; *Etienne le Grand*, statue équestre pour la Roumanie; le *Grand Condé*, statue équestre bronze, et un monument funéraire, bronze et marbre.

Si parfois M. Fremiet jette un regard en arrière et embrasse le vaste labeur qu'il a accompli, il peut dire : voilà une journée bien remplie. En effet, rien n'a désarmé son bras, ralenti ses efforts, alourdi sa marche. Varié, multiple, pittoresque, coloré est son œuvre. Parfois il s'est arrêté sur les époques préhistoriques; parfois il s'est senti remué par le charme naïf et génial de ces imagiers du moyen âge qui fouillaient les pierres des cathédrales et y faisaient entrer, avec des accents rudimentaires, mais cependant éloquents, toutes les affres du Golgotha; parfois aussi il a glorifié, dans des matières impérissables, des souvenirs héroïques, des figures chevaleresques; parfois, enfin, il a donné à la statuaire une véhémence, un mouvement épique, une hautaine fierté qui seront peut-être les vérités de demain.

Médaillé en 1849, en 1851, en 1865 et en 1867, M. Fremiet, décoré de la légion d'honneur en 1860, a été fait officier en 1878.

Il est né à Paris au mois de décembre 1824.

Croquis de la Jeanne d'Arc à cheval

ANTONIN MERCIÉ

Gloria Victis est une des plus belles conceptions de la statuaire moderne. Celui qui a pensé ce groupe, qui l'a développé lentement et qui l'a exécuté, est un artiste de haute ambition ; de plus, c'est un patriote. N'a-t-il pas donné un corps à son idéal au lendemain de nos revers, à l'heure où tous nous désespérions de l'avenir ? Esprit chaud, cœur ardent, il a glorifié la défaite héroïque. Affabulation touchante, symbole auguste : un enfant, un inconnu, un vaincu affaissé, pantelant sur les bras de la gloire. Fièrement cette dernière poursuit sa marche, serrant contre elle le fardeau sacré que la défaite lui a confié. Cette œuvre dans la carrière de M. Mercié ne frappe pas comme une révélation. Elle n'est que la résultante des efforts, des recherches, des élévations d'un caractère distingué, d'une organisation puissante. Elle dit, en sa ligne savante et décorative, les fougues, la véhémence, l'emportement passionné d'un homme du Midi. Avec les fils de ce terroir, tout ou rien, désordre ou

génie. L'auteur du *Gloria Victis* est emporté dans le tourbillon du génie.

Comme M. Falguière, comme tant d'autres pour tout dire, il est né à Toulouse, dans cette ville qui vit éclore de si généreux esprits. Son acte de naissance porte la date de 1845. Vingt-trois ans plus tard, il partait pour Rome, le front ceint des lauriers que décerne à ses élèves l'École des Beaux-Arts. Le voilà dans la Ville éternelle, au milieu des chefs-d'œuvre incomparables, un peu désorienté parmi tant de merveilles, oscillant entre *l'alpha* et *l'oméga* de cet art dont Michel-Ange est le dieu.

De Rome il envoie *David après le combat*, figure imprégnée du souffle de la Renaissance italienne : « David, debout, sévère, impassible, le pied posé sur la tête énorme de Goliath qu'il a terrassé et décapité, remettant au fourreau le glaive teint du sang de ce formidable ennemi, est l'image d'un adolescent maigre, sain et vigoureux, en qui l'on discernait déjà l'oint du Seigneur Dieu des armées. Ce jeune berger sera roi. Sa pose est digne sans fierté, mais cruelle, et il a mis le pied sur l'œil du géant. Son regard à lui se plaît à suivre, avec une satisfaction évidente, l'éclat du glaive rentrant dans sa gaine, mais son triomphe n'a rien qui l'enivre ou le trouble. Il voit plus loin et attend mieux de cette première victoire. » Morceau de maître, plein d'ampleur, de délicatesse et d'inspiration.

On eut de M. Mercié, à Paris, l'année suivante, un buste de *Dalila* d'une saveur étrange et d'une fascination pénétrante. Puis, après, un bas-relief inspiré d'une fable de La Fontaine : le *Loup, la Mère et l'Enfant*, composition du plus heureux effet et d'un travail de main vraiment consommé.

Le *Gloria Victis*, dont nous parlons plus haut, et auquel nous avons assigné dans la carrière de l'artiste la première place parce que c'est le morceau de M. Mercié qui nous ait le plus poigné, fut l'envoi de troisième année du remarquable statuaire. Il obtint au Salon de 1874 la médaille d'honneur.

En 1876, *David avant le combat*, statuette d'un charme exquis, eut un vif succès. La figure est tirée d'un marbre aux blancheurs dorées. L'artiste a saisi le héros au repos. Ce champion de la justice, ce combattant du droit est bien campé, calme sans forfanterie, rassuré d'avance sans le laisser paraitre. Le bras gauche est posé naturellement

sur la triple draperie qui sert de ceinture à David, pendant que le bras droit, aux muscles saillants, tombe le long du corps, et que la main serre nerveusement la fronde vengeresse. Le masque est d'une beauté élevée : l'œil, plein de fierté, fixe avec audace le champ où l'ennemi doit apparaître. Une sorte de turban enveloppe la tête et lui donne de l'accent. Ce héros, grand comme un sujet de pendule, est d'une tournure majestueuse et d'un rythme puissant.

En dehors des sujets que nous venons d'énumérer, M. Mercié a fait bon nombre d'œuvres de maître d'une envolée hautaine, d'un sentiment superbe ; conceptions monumentales, décoratives ou purement intimes. Le haut-relief destiné au tombeau de Michelet est une des plus caractéristiques. L'illustre écrivain est couché sur son lit mortuaire, le corps enveloppé dans une sorte de suaire aux plis savamment indiqués ; la tête repose sur un oreiller et la face légèrement tournée est encore éclairée par un de ces sourires que nous lui avons connus. Près de cette dépouille si chère, une figure symbolique, l'Histoire, s'est abattue dans un vol radieux. Ses formes pures, d'une perfection divine, se devinent sous le voile léger qui les dérobe. Son bras droit s'élève vers l'inscription burinée au sommet du monument : l'Histoire est une résurrection ; son bras gauche, perdu dans les plis de la gaze qui la revêt, tombe noblement et la main tient des papiers épars. Dans le même ordre d'idées, citons la statue d'Arago, *Saint Éloi bénissant des autels*, pour le Panthéon, *le Génie des Arts* pour le Louvre, et quantité de travaux, tous de premier ordre.

M. Mercié, et c'est pour cette raison que nous le prisons si fort, a grandement travaillé à la rénovation de la statuaire française. Il fait partie de ce groupe qui compte une dizaine d'individualités et dont les tendances, les conceptions, la poétique poussent à une émancipation qui fera de la sculpture française du XIXe siècle, même après Rude, après David d'Angers, après Barye, après Pradier, l'art primordial sans équivalent dans aucune autre nation.

M. Mercié a eu les récompenses suivantes : médaille de 1re classe, 1872, et décoré même année ; médaille d'honneur en 1874 et 1878 (Exposition universelle) ; officier de la Légion d'honneur, 1879.

Buste

PAUL DUBOIS

Un grand sentiment de reconnaissance nous a toujours entraîné vers ces manifestants de la pensée qui mettent une idée, une passion, un drame dans l'œuvre qu'ils créent. Que ces sentiments se révèlent dans le marbre, sur la toile, à travers les pages humides du livre ou les notes de la partition, nous les aimons et nous les admirons. Nous sentons que ceux qui procurent à notre âme des sourires ou des larmes sont des sortes de magiciens de l'Idée, et qu'il nous faut nous incliner devant la hautaine suprématie de leur génie. Pourquoi ? Peu nous importe. Ils ont mis un rayon de gaîté dans nos regards, des angoisses dans nos cœurs, cela nous suffit.

Nous classons M. Paul Dubois dans le groupe de ces enchanteurs exquis qui font de leur art une divinité et qui en tirent un épanouissement.

Comme les artistes de la Renaissance, M. Paul Dubois pratique la sculpture et la peinture, toutes les deux avec une supériorité indiscu-

table, si bien que souvent les jurys des Salons annuels ont été appelés à déposer deux couronnes sur son front. Triomphes incontestés ceux-là, triomphes que soulignaient les bravos du public et les acclamations des pairs. Vaste carrière que celle de M. Paul Dubois, complexe et redoutable par la grandeur de certains de ses côtés. Certes, ici dans ce livre que nous écrivons *à la hâte* et dont les dimensions restreintes gênent nos enthousiasmes et attristent nos cultes, en raison du peu de place qui nous est accordée, nous ne pouvons tenter de mettre en pleine lumière la noble carrière du sculpteur ni les vaillantes entreprises du peintre. A peine nous est-il permis de citer dans leur ordre toutes les conceptions lumineuses, toutes les manifestations humaines qu'il a jetées ardentes dans la glaise, pénétrantes sur la toile. Quel vaste dénombrement ! Quelle suite de victoires ! Quel entassement prodigieux d'œuvres ! Ah ! des œuvres ! quelle joie d'en coudoyer, et aussi quel orgueil de dire : elles sont nôtres, elles font partie intégrante de notre richesse nationale, elles forment comme la rançon que le génie de la France jette dans le plateau de la balance du vainqueur ! A ce point de vue, on peut dire que M. Paul Dubois a vaillamment défendu l'honneur de notre pauvre drapeau noirci par la fumée, mutilé par les balles.

Mais revenons sur un terrain plus modeste en esquissant à larges traits, avec des dates et des titres, la vie du sculpteur qui nous occupe.

M. Paul Dubois est né à Nogent-sur-Seine, le 18 juillet 1829. Il entre à Louis-le-Grand, y reste jusqu'à vingt ans, et en sort sans tumulte comme sans triomphe. Indécis, hésitant, il rêve des sciences exactes et le voilà qui se prépare pour l'École Polytechnique. Aux examens il est refusé. Après le chiffre, il tâte le code. Ici, le dégoût le prend et, subitement éclairé, il se tourne vers la sculpture. Il va à l'atelier Toussaint, puis, en même temps, chez Picot. Il travaille ferme et longtemps, voyage en Italie, s'arrête à Florence et là, demeure pensif. Le berceau de la Renaissance sera le berceau de son génie.

Sa première exposition date du Salon de 1859 où il figura avec un bas-relief : *Ruth et Noémi*. Il eut ensuite : en 1863, *Saint Jean enfant*, bronze, au Luxembourg, et *Narcisse*, plâtre ; en 1865, *Chanteur florentin du XVe siècle*, bronze argenté, au Luxembourg ; 1867, Exposition universelle, la *Sainte Vierge et l'enfant Jésus* (Église de la Trinité), *Saint Jean enfant, Chanteur florentin* ; 1873, *Ève naissante* ;

1874, *Narcisse,* marbre; 1875, *Portrait de M. Menier,* buste plâtre, *Portrait du docteur G. Parrot*, buste plâtre, *Portrait d'un enfant*, buste plâtre; 1876, le *Courage militaire* et *la Charité,* statues plâtre; 1877, *Portrait de M. G. R.*, buste marbre, et *Portrait de* Mlle *M. B.*, buste plâtre.

Nous venons de rappeler les principales campagnes de M. Paul Dubois; voici à présent les palmes qu'il a conquises : médaille de deuxième classe en 1863 ; médaille d'honneur en 1865 ; médaille de deuxième classe à l'Exposition universelle de 1867 ; chevalier de la Légion d'honneur la même année ; officier de la Légion d'honneur en 1874 ; médaille d'honneur en 1876 ; membre de l'Institut en 1876.

Voilà donc, résumée en quelques lignes arides, la carrière d'un des artistes les plus marquants de ces temps-ci. Des œuvres, des œuvres et encore des œuvres! Sur lui, sur sa personne, sur l'intimité de son foyer, sur le travail de son atelier, on ne sait rien. M. Paul Dubois vit en dehors du mouvement mondain et du tapage de la rue. Il estime que tout artiste dont la publicité s'empare, que les salons se disputent, est un artiste compromis pour la tâche qu'il s'est assignée ; aussi paie-t-il d'exemple en se révélant à la dernière heure avec une œuvre où il a mis son cœur, la flamme de sa pensée, les émotions de son âme, les rayons de son génie personnel. Quel bel exemple il donne à toute cette jeunesse qui le suit, qui l'écoute, qui apprend de lui la négation des succès éphémères, la noble ambition des réussites longtemps cherchées, plus longtemps encore disputées, le respect du beau, le culte invétéré du vrai. Heureux les disciples qui peuvent s'élever à l'ombre d'un tel maître !

Chanteur florentin

H. CHAPU

Il y a une grande diversité dans les tempéraments des quelques sculpteurs de race que nous faisons entrer dans le long travail que nous avons entrepris. Tous ont interrogé le passé et scruté l'avenir; pourtant aucun d'eux ne ressemble à un autre. Il s'en trouve que le désordonné superbe d'un Puget impressionne; il s'en trouve aussi que l'accent d'un Caffiéri, la grâce maniérée d'un Coustou, le chiffonné divin d'un Clodion ravissent. Plus près d'eux, ils ont eu à se prononcer soit pour Rude, soit pour David d'Angers, soit pour Pradier; certains oscillèrent vers Carpeaux, un génie. Question de tendances, affaire d'entraînement tout platonique. Devant la selle tournante, au contact de la glaise malléable, les influences s'effacent et ce que l'individu croit être la vérité seule reste debout. M. Chapu, comme M. Dubois, comme M. Delaplanche, est un attendri; il cisèle le marbre ainsi que le poète polit son vers; et de même que ce dernier enserre dans les limites d'une strophe les élans de son cœur, les cris de passion de son âme, il rend la matière inerte souple sous la caresse de son rêve.

Nous n'en voulons pour preuve que trois des œuvres de M. Chapu :

la *Jeunesse*, pour le tombeau d'Henri Regnault; la *Pensée*, pour le tombeau de Mme d'Agoult (Daniel Stern), et *Jeanne d'Arc*. Voilà certes trois morceaux de tout premier ordre qui assurent à leur auteur l'immortalité.

Quelle conception à la fois exquise et fière que la *Jeunesse*, délicieuse figure d'un sentiment si moderne dans sa perfection antique! Elle exprime en même temps la douleur que nous ressentîmes devant la mort d'Henri Regnault et de ses compagnons d'héroïsme, et l'espérance qu'un tel martyre devait faire naître en nos cœurs. Le sang versé pour une cause juste est comme une semence; il fructifie dans les consciences, donne des rameaux et des fruits, fait naître un arbre à l'ombre duquel les nouvelles générations viennent s'abriter. Quel émoi plein de sanglots agite cette jeunesse, se haussant par un mouvement hautain et tendant la palme humectée de nos larmes! Elle semble la fixer sur les parois d'un autel destiné à l'offrande de nos regrets sans cesse renaissants. Image chère vers laquelle, aux heures de doute, se dirigent ces ouvriers de l'idéal dont le labeur s'élabore lentement, puis s'épanouit un matin au gai soleil du printemps. Chef-d'œuvre tel que la Grèce en eût souhaité à l'époque où la beauté de la forme était comme l'essence même de sa civilisation qu'aucun temps n'a retrouvée.

La *Pensée*, c'est une jeune femme assise et soulevant du bras droit le voile léger qui l'enveloppe. M. Chapu a donné à la Pensée une attitude pleine de noblesse et d'éloquence. On sent en la regardant que c'est une déesse vers laquelle les regards s'élèvent. Elle est drapée dans un tissu diaphane se collant aux formes et laissant deviner sous ses plis toutes les beautés d'un nu impeccable. Le corps est en même temps d'une grâce tendre et d'un ensemble sévère. La tête pourrait être celle de la Junon entrevue dans le ciel mythologique. Cependant rien d'attristant dans ce monument funèbre élevé à la mémoire d'une femme qui fut un caractère et une vive intelligence. Plutôt, au contraire, s'en dégage-t-il un rayon d'apaisement, lumière affaiblie des régions où planent, après nous avoir quittés, les esprits supérieurs que le destin ravit à nos enthousiasmes, dérobe à nos acclamations.

Jeanne d'Arc complète la trilogie dont nous avons tenu à analyser les diverses parties. Elle figura à l'Exposition universelle de 1878. Nous la jugions ainsi : « M. Chapu n'a pas voulu se souvenir des Grecs et des Romains, mais il a fait surgir de la nuit des siècles la plus

héroïque créature que cette terre de misère ait enfantée : Jeanne d'Arc ! Incarnation supérieure de la foi, du dévouement, du patriotisme, cette martyre, cette sainte, méritait ce nouveau tribut à sa gloire, cette nouvelle offrande sur l'autel que tous les Français lui ont élevé dans leur cœur. L'artiste l'a imaginée à l'instant où, seule dans les champs, en pleine liberté, sous l'œil du Créateur de toute chose, elle entend les *voix*, ces voix mystérieuses, impératives, qui la poussent à la sublime entreprise. La vaillante et douce paysanne est agenouillée dans une sorte de lassitude extatique qui fait s'affaisser son corps délicat ; la tête, d'expression égarée, est levée vers l'invisible ; les yeux, grands, pénétrants, plongent dans l'inconnu où l'enfant se sent entraînée par un pouvoir surhumain ; tout, chez elle, écoute. Il semble même que Jeanne d'Arc est attirée doucement, qu'elle va quitter la terre, s'élever vers les régions sidérales, où déjà plane son âme. L'ensemble de cette statue est sans défaut. D'un dessin pur, d'un arrangement chaste, d'une expression qu'on atteindra difficilement, ce morceau de sculpture retient par des qualités de premier ordre. »

Comme on le voit, M. Chapu, élève de Pradier et de Duret, a bien profité des leçons de ses maîtres, puisqu'il les a surpassés. Nous n'avons cité que trois sujets de lui, mais quel dénombrement glorieux on pourrait faire de toutes les œuvres qu'il a signées : *Triptolème* (1859), le buste de M. Bonnat (1863), le *Semeur* (1865), la *Mort de la nymphe Clytie*, le *Mercure inventant le caducée*, le monument de Berryer, et des bustes qui sont des merveilles de sentiment et de vie, et des médaillons qui sont des empreintes frappées pour la postérité !

Avec quelle joie nous saluons de tels artistes, avec quel enthousiasme nous exaltons leurs travaux ; avec quel affectueux respect nous leur donnons de loin l'accolade mystérieuse de ces amis inconnus qui gravitent autour des esprits supérieurs, les enveloppent de sympathie sans les avoir jamais entrevus, devinant leur conscience à travers leur génie !

Statue de M. Schneider

FALGUIÈRE

ALGUIÈRE (Alexandre) est né à Toulouse. Il a eu pour professeur M. Jouffroy. Prix de Rome en 1859 ; médaillé en 1864 et en 1867 ; médaille de première classe à l'Exposition universelle ; médaille d'honneur en 1868 ; décoré en 1870 ; rappel de médaille de première classe à l'Exposition universelle de 1878 ; officier de la Légion d'honneur, même année.

A l'encontre des autres études rassemblées dans ce volume, avec M. Falguière nous commençons par la fin en dénombrant les trophées avant d'avoir raconté les batailles, célébré les victoires. C'est que c'est si doux de tomber sur un sincère artiste, de trouver sur sa route un *homme*, que quand cette bonne fortune échoit, tout de suite on est tenté d'étaler au grand soleil les drapeaux gagnés par les héros qu'on veut chanter. Dieu merci ! cette chance inespérée, déjà nous l'avons eue souvent et nous en sommes fier.

Mais, pourquoi le cacherions-nous ? Nous avons une prédilection marquée pour l'auteur du *Vainqueur au combat de coqs :* son début a eu le retentissement d'un coup de maître ; de plus, il tentait une sorte

de révolution dans la statuaire en imprimant un mouvement bien moderne à une figure antique, en la faisant pétiller à la fois de vie et d'esprit. Tout heureux, le vainqueur, un adolescent, court, levant le bras gauche et faisant claquer ses doigts comme un esclave émancipé; le bras droit replié semble envelopper le coq tout surpris de l'aventure; la tête fine et narquoise paraît regarder en arrière le rival déconfit; une draperie retenue sur le bras droit tombe gracieusement en plis savamment creusés. Le morceau en un mot est exquis, il touche au chef-d'œuvre. Le *Petit martyr chrétien*, qui est de l'époque du *Vainqueur au combat de coqs*, est aussi une merveille. Tout à l'heure nous parlions de révolution, pour exprimer ce que l'art de M. Falguière a apporté de nouveau dans la seconde moitié du XIXe siècle. Vraiment nous n'avons rien à retrancher de ce mot, plus nous entrons dans l'œuvre du statuaire. Toutes ses préoccupations, toutes ses inquiétudes y sont écrites en coups de pouce fiévreux, désordonnés, qui semblent dirigés par un accès de naturalisme. Le mouvement qui faisait vibrer les créations de Carpeaux, donne l'impulsion aux rêves de M. Falguière. Pourtant la véhémence de sa pensée, l'accent de sa main qui la modèle dans la glaise, qui l'incise dans le marbre, ne peuvent étouffer la perfection de son éducation première. Il est, par la science, par la réalisation, bien fils de la Rome des antiques impeccables; mais, comme sous l'épiderme des corps qu'il tire de la matière inerte, on sent sourdre le sang et palpiter la vie!

La vie! elle était dans l'*Ophélie* foudroyée, déjà folle, se parant de fleurs, fenouil et romarin, avant de se laisser doucement glisser dans le lit de la rivière qui sera son tombeau, dans *Pierre Corneille* qui appartient à la Comédie-Française, œuvre de premier ordre qui peut rivaliser avec les statues du foyer : « la tête pensive de Corneille faisant face au masque spirituel du Voltaire de Houdon. M. Falguière a représenté Corneille assis et travaillant. Il écrit, il songe, il évoque Cinna, Horace, le Cid. Tout ce monde héroïque s'agite dans ce front puissant. »

En 1873, M. Falguière exposa une *Danseuse égyptienne* qui « tourne et fait frissonner autour de ses hanches et au bas de ses jambes sa jupe en mille plis frisés. » Elle est d'une grâce excessive et harmonieuse. Son rythme a la saveur d'une incantation. Telle Salomé devait danser dans le temple, telle Gustave Moreau nous l'a montrée dans ses tableaux prestigieux.

Le *Portrait de Mlle Morliani*, buste en marbre, Salon de 1874, est d'une finesse et d'une grâce extrêmes. « La narine palpite, la lèvre se retrousse avec une légère insolence, le sein est hardiment découvert et se montre opulent en toute liberté. »

C'est en 1875 que M. Falguière eut ce grand groupe d'une véhémence attendrie : la *Suisse accueillant l'armée française* après le désastre qui suivit dans l'Est la signature mal interprétée de l'armistice. Comme monument votif, le morceau est superbe.

M. Falguière est, du reste, l'homme des conceptions décoratives. Il sait placer dans le plein air troublant des apothéoses posthumes les personnages comme ils doivent être vus. Qu'il s'agisse de Lamartine à Mâcon, de l'abbé de la Salle à Rouen, il réussit complètement et signe des chefs-d'œuvre. Pourtant que de difficultés l'artiste ressent souvent, ne serait-ce que celle offerte par le costume moderne. Lamartine en redingote et en bottes ! Il nous faudrait citer quantité de bustes d'un travail étourdissant qui semblent du marbre taillé dans de la chair. Nous ne voulons pour le moment que retenir celui de M. Carolus Duran, pétri en plein bronze et qui ressemble à quelque seigneur vénitien ou à quelqu'un de ces artistes de la Renaissance qui ne quittait le pinceau que pour saisir l'épée.

Cette suprématie apportée par M. Falguière dans l'art si noble de la sculpture, il l'étend avec non moins de talent à l'art pictural. Il peint comme il sculpte, en grand artiste. Ses *Lutteurs* et *Caïn et Abel* ont jeté un véritable trouble dans le clan des peintres. Peu s'en est fallu qu'on ne renvoyât l'audacieux à ses ébauchoirs. La puissance de l'exécution a fini par rallier les protestants et M. Falguière a été sacré peintre par ses pairs. Nous revoyons encore le tableau du Salon de 1876 : Caïn, épouvanté devant la mort qu'il contemplait pour la première fois, a senti comme une espèce de remords s'emparer de lui, et il veut arracher la dépouille d'Abel à la voracité des corbeaux. Il se met en marche portant le cadavre de sa victime qui lui semble d'autant plus lourd que son crime aussi pèse sur lui ; son corps va trébuchant à travers les obstacles du chemin comme celui d'un homme ivre ou affolé. Sur sa face bestiale se lit l'hébêtement. Abel, d'une pâleur touchante, s'affaisse en une courbe élégante.....

Étude pour la statue de Diane

DE SAINT-MARCEAUX

L'ARTISTE auquel nous sommes heureux de consacrer quelques lignes d'écriture est un Florentin égaré à Paris, et un Florentin de la grande époque. Il bouleverse toutes les idées reçues, détruit tous les systèmes, se joue des traditions qui assignent à un élève les élans stériles ou les envolées superbes du maître qu'il s'est donné. M. de Saint-Marceaux a rompu avec les plus vulgaires traditions.

D'où vient-il? de Reims. Quand est-il né? en 1845. A quoi le destinait-on? au commerce.

Voilà trois points résolus. Le premier nous intéresse à cause de l'influence du terrain; le second nous pique en raison de la précocité d'un réel virtuose; le troisième enfin parce qu'il nous prouve péremptoirement que l'avenir rêvé n'est à personne, sinon au démon de l'art — un dieu! — quand celui-ci s'est arrangé pour tracer la marche d'une existence.

M. de Saint-Marceaux, après de bonnes études au lycée de Reims.

est envoyé à Francfort pour y apprendre le commerce — ce que nous appellerons le commerce avec des formules universitaires, un commerce à grades !

Hélas ! ou plutôt heureusement ! il eut vite assez du *doit* et *avoir* germanisé et revint en France non pas pour y utiliser ses connaissances d'outre-Rhin, mais bien pour rompre à jamais avec le négoce et pour se vouer aux spéculations idéales de la statuaire pour lesquelles il avait toujours montré un goût très vif.

Son guide dans cette entreprise difficile fut Jouffroy, un vétéran du marbre, prix de Rome de 1832 — il y a un demi-siècle déjà — homme de science et de style, auteur de la *Jeune fille confiant son secret à Vénus* qu'on voit au musée du Luxembourg. Œuvre charmante, d'une naïveté ingénieuse et d'une juvénilité tendre. Cette fillette d'un aspect un peu mièvre, montrant des seins d'adolescente et dont la tête à la fois anxieuse et mutine s'élève jusqu'à l'oreille de Vénus pour lui murmurer l'aveu qui lui pèse, descend assurément d'une région voisine de l'Olympe. Sa familiarité avec la mère des Amours le laisse deviner de reste. Quelques vers de Méléagre souligneraient sans surprendre ce piquant badinage d'un artiste de valeur, mais dont déjà, en 1839, la montre retardait. La statuaire d'alors rompait ouvertement avec les mièvreries du ciseau, et, comme André Chenier, disait hardiment :

Sur des pensers nouveaux, faisons des vers antiques.

Nous venons de montrer le guide, voyons comment l'émule tirera parti de ses enseignements.

Dès ses débuts (1868), M. de Saint-Marceaux déchire le sein qui l'a nourri et, rompant avec le style racinien de M. Jouffroy, il nous raconte la *Jeunesse du Dante* avec un accent pénétrant et une âpreté de ciseau qui dénotaient déjà ce qu'il ferait par la suite. Des bustes, une figure, *René d'Anjou enfant*, alternent avec des travaux bien plus considérables et d'une portée décisive. La main s'est familiarisée avec l'argile, donnant à la matière malléable l'accent fougueux du pouce — ce pouce qui, d'un coup, imprime la griffe du génie ! Des années passent, la guerre survient, la défaite s'abat sur la France, des martyrs rougissent de leur sang le territoire souillé par l'invasion. Le cœur de M. de Saint-Marceaux s'émeut, et aux mânes d'un de ses compatriotes, l'abbé Miroy, fusillé à Reims par les Prussiens, il tente d'élever un monument,

testimonial touchant d'un rémois à un rémois. Mais, en 1872, crier : « Honneur aux martyrs, gloire aux vaincus » constituait une offense, des considérations diplomatiques s'opposèrent à ce projet, et la statue de l'abbé Miroy fut exilée du salon par ordre supérieur. Il semble que nos héros paraissaient, comme le duc de Guise assassiné à Henri III, plus « grands morts que vivants. » Pourtant, depuis, le souvenir impérissable d'une action antique est placé sur le monument de ce prêtre qui avait l'âme d'un Bayard.

M. de Saint-Marceaux, que nous ne connaissons que par ses productions — productions qui nous ont fait un de ses amis inconnus — ne livre rien à l'imprévu. Il pense une idée, l'envisage, la retourne, la caresse ou la violente avant de la rendre définitive. Il n'est pas de ceux qui subitement, au hasard de l'opération, pétrissent la terre, font mouler l'embryon et couler le métal dans la forme. Il vise plus haut. Il lutte de longs mois avec sa chimère, comme Jacob luttait avec l'ange, et ce n'est que quand il l'a maîtrisée, qu'il se résout à lui donner une apparence tangible. A cette heure-là seulement, il a moins de doutes et il tâche de faire entrer sa foi dans son labeur.

Le *Génie gardant le secret de la tombe*, qui valut à M. de Saint-Marceaux la médaille d'honneur au Salon de 1879, est une conception de la plus haute valeur et où se montre une *personnalité* tout à fait à part. C'est, si l'on veut, la statuaire d'un Michel-Ange qui se serait retrouvé après des siècles en pleine Renaissance moderne et qui, n'ayant rien oublié de ses facultés suprêmes, les mettrait au point d'un art en veine de rénovation.

Nous nous souvenons que dans un livre que nous publiâmes sur le musée du Luxembourg, nous disions ceci de M. de Saint-Marceaux : « Il exprime à la fois et l'ironie et les pensers amers ; il passe du Dante à la comédie italienne ; tous les genres lui sont cléments et il se fait remarquer par la hautaine figure du poète de l'*Enfer*, traitée comme l'eût fait Alonzo Cano, et par le *Génie gardant le secret de la tombe*. Avec l'*Arlequin* du Salon de 1880, on a d'une manière impérissable le résumé de son pur talent. »

Ces lignes, nous les écririons aujourd'hui peut-être avec plus d'enthousiasme encore.

Arlequin

GAUTHERIN.

Tout a été dit et écrit sur la destinée des artistes; pourtant on ne fait pas cette destinée, elle s'impose d'elle-même suivant le cours des événements qui s'effectue. L'homme, quel que soit le rang qu'il soit appelé à tenir, quelle que soit la place que la gloire lui assignera, a les mêmes commencements que l'épi de blé, que la fleur, que l'arbuste. Une main inconnue jette dans le sillon, sous le couvert des bois, sur la pente d'un toit de chaume, un grain gros comme une tête d'épingle; et voilà que, lentement, ce grain germe, fructifie, se développe et devient épi, plante parfumée, cèdre colossal de par une volonté aveugle, inconsciente, mais irrésistible. L'être humain est susceptible de renfermer le même phénomène de germination. La main inconnue qui ensemence une intelligence, qui mûrit un cœur, qui affine une âme, n'est-ce pas souvent le père et la mère, et plus souvent encore le hasard qui enfante des monstres et des génies? Un enfant élevé à la campagne, façonné d'abord

à la garde des dindons, plus tard à celle des moutons, et traçant, tout comme Giotto sous les yeux ravis du bon Cimabue, des hiéroglyphes bizarres, balbutiements d'un talent à son aurore, quel mystérieux phénomène et quelle révélation !

Tel paraît être le point de départ de M. Gautherin. Rappelons d'abord qu'il est né dans la Nièvre, à Savault, commune d'Ouroux, le 28 décembre 1840, de modestes laboureurs ; braves gens dont le rude labeur a été récompensé par le rayon de gloire qui enveloppe comme d'un nimbe le front de leur enfant. Il a eu l'existence que nous signalons précédemment : fils de paysan, paysan lui-même jusqu'au jour où une lumière d'en haut l'a éclairé.

Des rudiments de dessin, un besoin de reproduire des formes vues, des figures aperçues en silhouette sur l'horizon, voilà comment le petit pâtre commenca à se détacher de la glèbe où il végétait. Il dessina beaucoup, assez pour inspirer de la confiance à ceux qui étaient les témoins attendris de ses efforts. Il vint alors à Paris, où son père s'était fixé, apprit la sculpture sur bois, et enfin entra chez Gumery le statuaire, qui lui donna les leçons. Entre temps il travaillait pour Paul Dubois, qui l'aida de ses sages conseils.

Son premier essai public eut lieu au Salon de 1867 avec un portrait d'homme, médaillon en plâtre ; mais son vrai début date du Salon de 1868 où il exposa un *Narcisse au bain*. En 1869 il fit un buste, et en 1870 soumit à l'appréciation des artistes le plâtre de *Saint Sébastien*, morceau qu'il devait quelques années plus tard (1876) tailler en plein marbre. Dans notre Salon de cette année-là, nous le jugions ainsi : « Le saint Sébastien de M. Gautherin nous fait rentrer dans la sculpture telle que le Puget l'a comprise et exprimée. Le charme, ici, est sorti tout pantelant du marbre qui s'anime et palpite sous la main d'un homme, d'un tempérament rare uni à une science indiscutable. C'est par masses que l'artiste a fouillé le bloc, devant le modèle nu, et non devant une esquisse. On sent à la puissance qu'exhale ce morceau d'une ligne si harmonieuse, d'un contour si pur, d'une expression si humaine, que celui qui a engagé avec lui la lutte de l'idée contre la matière est un chercheur et un inspiré. Son *Saint Sébastien* semble baigné dans les effluves de son esprit. Il vit et il souffre. »

De 1870 à 1877, des bustes, des statuettes, mélange de grâce et de vérité, attirent l'attention de ceux qui font la réputation des artistes.

M. Gautherin prend petit à petit sa place dans la phalange des statuaires du mouvement et de la passion, de ceux qui font agir un marbre, palpiter un bronze. Rappelons que c'est durant la période que nous venons de limiter que M. Gautherin produisit notamment la *Clef des champs*, un *Saint Joseph* pour l'église placée sous le vocable de ce patron, et un *Saint Cérénus* pour la cathédrale de Marseille.

Clotilde de Surville date du Salon de 1877. On la revit à l'Exposition universelle de 1878, en même temps que *Saint Sébastien* et la *Clef des champs*. Quoi de plus délicat et de plus juvénile que les vers de Clotilde de Surville, datés de 1421, qui semblent voltiger sur les lèvres de l'héroïne et que M. Gautherin a réédités :

> O cher enfantelet, vray portraict de ton père,
> Dors sur le sein que ta bouche a pressé!
> Dors petiot ; clos, amy, sur le sein de ta mère,
> Tien doulx œillet par le somme oppressé!

D'autres œuvres encore se sont ajoutées à celles que nous avons signalées. Une des plus remarquables, celle qui à notre avis résume dans des lignes bien arrêtées, avec une formule volontairement écrite, les dons très particuliers de la pratique familière à M. Gautherin, c'est celle intitulée le *Paradis perdu*. Dans ce groupe, l'auteur a synthétisé une émotion, résumé un symbole. Il croit au paradis, à la légende du premier homme et de la première femme, à l'arbre de la science du bien et du mal, à l'ange armé d'un glaive flamboyant et au geste de réprobation que Dieu lance sur Adam et Eve quand il les exile de son jardin enchanté. Voilà donc deux êtres foudroyés tombant des sommets d'une félicité sans bornes dans les abîmes de l'inconnu. Adam envisage la situation d'un œil pensif; Eve, femme, amante, est tombée aux pieds de son époux dans une attitude qui exprime autant l'étonnement naïf de l'innocence que la terreur du châtiment qu'ils ont provoqué. On lit toutes ces sensations, on devine ces angoisses, ces remords, ces douleurs dans les figures enfantées par un statuaire qui est un poète exquis, tragique quelquefois.

Citons encore le remarquable buste de la République et les esquisses — des merveilles — du projet de monument pour la place de la République.

M. Gautherin, médaillé en 1868, 1870, 1873 et 1878, a été décoré à la dernière Exposition universelle.

Étude

TABLE DES PHOTOGRAVURES

	Pages.
L'État-major autrichien devant le corps de Marceau	4
François de Borgia devant le cercueil d'Isabelle de Portugal	8
Charles Martel	12
Femmes au bord de la mer	16
Le Dix thermidor	20
La mort de Chramm	24
Le Dernier jour de Corinthe	28
L'Appel des Condamnés	32
Frédéric Barberousse aux pieds du Pape	36
Blanche de Castille	40
Mort de Ravana	44
Un Tribunal sous la Terreur	48
La Falaise	52
La Moisson	56
Les Foins	60
L'Église russe	64
Paysage	68
Le Matin	72
L'Attente	76
Avant le Grain	80
Rentrée à la Bergerie	84
Un Champ de chaume	88
Bruyères des Pyrénées	92
Les Bêtes de Seurette	96
La Convalescente en pèlerinage	100

Pages.
L'Abreuvoir 104
Matinée d'octobre 108
Paysage 112
Le Chaudron 116
La Table du citoyen Carnot 120
Mme Pasca 124
*Portrait de Mme la comtesse V**** 128
La Musique 132
David avant le combat 136
Le Courage militaire 140
Jeanne d'Arc 144
La Pensée 148
Saint Vincent de Paul 152
Génie gardant le secret de la tombe 156
Clotilde de Surville 160

TABLE DES MATIÈRES

	Pages.
J.-P. Laurens	1
Puvis de Chavannes	9
Lucien Mélingue	17
Luminais	21
Tony Robert Fleury	25
Muller	29
Albert Maignan	33
Moreau de Tours	37
Cormon	41
G. Cain	45
Jules Breton	49
Bastien Lepage	57
E. Duez	61
J. Dupré	65
C. Bernier	69
Ulysse Butin	73
M. Courant	77
Ch. Jacque	81
Schenck	85
Rosa Bonheur	89
Van Marcke	93
E. Sain	97
Veyrassat	101
C. Corot	105
Vollon	113

Pages.

Delanoy 117
Léon Bonnat. 121
Carolus Duran 125
Delaplanche. 129
Frémiet 133
Mercié. 137
P. Dubois 141
Chapu. 145
Falguière 149
R. de Saint-Marceaux 153
Gautherin 157

Paris. — Impr. Motteroz, 54 bis, rue du Four.

ND
547
M72
t.3

Montrosier, Eugène
Les artistes modernes